

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
ESTUDOS DE TEATRO



O ASSOCIATIVISMO E AS CONDIÇÕES LABORAIS DOS ACTORES NA PRIMEIRA REPÚBLICA

Maria Eduarda de Oliveira Dias

2012

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
ESTUDOS DE TEATRO



O ASSOCIATIVISMO E AS CONDIÇÕES LABORAIS DOS ACTORES NA PRIMEIRA REPÚBLICA

Maria Eduarda de Oliveira Dias

Dissertação orientada pela Prof. Doutora Ana Paula Laborinho
e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
para a obtenção do grau de Mestre em Estudos de Teatro

2012

RESUMO

Nesta dissertação de mestrado, proponho-me analisar como viviam e trabalhavam os actores portugueses na Primeira República, inserindo este tema no contexto histórico, cultural, económico e social do início do século XX e destacando o desenvolvimento do associativismo e do sindicalismo, fenómenos que iriam alastrar ao mundo artístico.

Nesse sentido, dou relevância à criação da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos, projecto pioneiro do actor António Pinheiro, descrevendo o seu percurso e as suas primeiras reivindicações, até ao seu desaparecimento prematuro, e acompanhando o seu ressurgimento, alguns anos depois, como Grémio/Sindicato Profissional. Analiso igualmente os mecanismos económicos de protecção laboral que foram surgindo ao longo desse tempo, com o objectivo de melhorar, a longo prazo, as vidas dos actores.

A vida profissional dos actores é descrita, incluindo a sua formação, o funcionamento dos teatros Nacional e privados, as temporadas teatrais, as digressões, os salários, as récitas, e as preocupações principais da vida profissional dos actores e das actrizes. Nesse contexto, é abordado o tema da crise do teatro, amplamente discutido nas ruas lisboetas e difundido nas páginas dos jornais, que afectou directamente as condições laborais dos actores nas duas primeiras décadas do século passado sendo também revisitada a importância da função educadora e moralizadora do teatro na sociedade.

PALAVRAS-CHAVE:

ASSOCIATIVISMO

TEATRO PORTUGUÊS

ACTORES

ASSOCIAÇÃO DE CLASSE DOS ARTISTAS DRAMÁTICOS

PRIMEIRA REPÚBLICA

ABSTRACT

In this master's degree dissertation, it is my aim to reveal how the Portuguese actors lived and worked during the First Republic, viewing this subject in light of, and linking it to, the historic, cultural, economic and social context of the beginning of the 20st century. In this study, I specifically highlight the development of unions and professional associations, institutions which also came to affect the artistic world.

In this context, I focus part of this study on the creation of the Dramatic Artists' Class Association, a pioneer project by actor António Pinheiro, and I describe the course of action it took and its first demands, following it through its premature end and its return, a few years later, as a Professional Union. I equally mention all the economic mechanisms of labor and social protection which were brought to existence during the course of these times, and which meant to improve, with a long term horizon in view, the livelihood of actors.

The professional lives of actors is also exposed in many of its details, namely their training, the way by which the National and private theaters worked, the theatre seasons, the tours, the salaries, and the *récitas*, as much as the primary concerns pertaining to the dramatic artists' professional lives. This exposition also makes reference to the crisis that affected theatre, a subject which was widely discussed both in Lisbon's streets and in the newspapers' pages, and which directly had its effects on the labor conditions of actors during the two first decades of the 20st century, having also created the opportunity to discuss the educational and moralization functions that theater held in the society.

KEY WORDS

PROFESSIONAL ASSOCIATIONS

PORTUGUESE THEATER

ACTORS

DRAMATIC ARTISTS' CLASS ASSOCIATION

FIRST REPUBLIC

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não se fez, tanto quanto à sua concepção como quanto à sua realização, nas suas diversas fases, de forma isolada ou desenraizada. Foi um projecto que, embora muito me diga do ponto de vista pessoal e profissional, enquanto apreciadora de teatro e actriz, assim como do ponto de vista académico, só se tornou possível por via de um fundamental apoio e orientação, numa primeira fase, da Professora Maria Helena Serôdio, a quem aqui deixo expressos os meus mais sinceros agradecimentos.

E, quanto ao desenvolvimento, estruturação e maturação deste trabalho, já na sua fase segunda e última, é meu dever e é também meu gosto agradecer à Professora Ana Paula Laborinho pelas suas rigorosas, pacientes, pertinentes, enriquecedoras e sempre amáveis indicações e comentários.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	7
1. A PRIMEIRA REPÚBLICA E O TEATRO	10
1.1. Primórdios do associativismo	10
1.2. A função do teatro	16
1.3. Teatro Nacional e teatros privados	22
1.3.1. Do Teatro Normal ao Nacional	22
1.3.2. Os teatros privados	38
2. CONDIÇÕES LABORAIS DOS ARTISTAS	42
2.1. Formação: Conservatório e Curso Livre da Arte de Representar	44
2.2. As temporadas teatrais e as <i>tournées</i>	52
2.3. As réцитas ou festas artísticas	56
2.4. Horas de trabalho	58
2.5. As mulheres no teatro	61
3. PROTECÇÃO LABORAL	66
3.1. Mecanismos de protecção laboral	66
3.2. A Associação de Classe dos Artistas Dramáticos (ACAD)	69
3.3. Novas medidas propostas pela ACAD	76
3.4. Ciclos da ACAD	87
CONCLUSÃO	98
TABELA DE IMAGENS	102
BIBLIOGRAFIA	103

INTRODUÇÃO

Este estudo tem como principal objectivo analisar a situação socioprofissional dos homens e mulheres do teatro no período da Primeira República e, assim, contribuir para o conhecimento da situação do teatro nos primeiros anos da sua implantação.

Decidi investigar estas questões porque o modo como o teatro se faz resulta, em grande medida, das condições que aqueles que o fazem têm para cumprirem essa missão, e porque, nesse sentido, compreender quais são as condições de trabalho dos actores nos ajudam a melhor compreender como e porque é que o teatro é feito, em cada período histórico.

O tema das condições de trabalho dos artistas não foi, porém, escolhido casualmente. Na verdade, como actriz de profissão, esse é um assunto que não só me diz respeito a nível profissional, como me interessa enquanto cidadã.

No decurso da minha formação e vida profissional, conheci dois planos bem diferentes. Metade dela foi passada em França, onde estudei e trabalhei, e onde a condição profissional dos artistas é uma das mais avançadas e reguladas da Europa. Nesse país, ter uma carteira profissional é requisito indispensável para trabalhar, mas também para aceder a um conjunto de regalias sociais. Existe, pois, uma classe profissional - os Intermitentes do Espectáculo - com um centro de emprego específico para a profissão, a *ANPE du Spectacle*, que zela pelos interesses profissionais dos artistas, oferecendo-lhe não apenas vagas de trabalho, mas também várias opções de estágios sobre todos os temas artísticos que permitem aperfeiçoar a profissão.

De regresso a Portugal, deparei-me com uma realidade completamente diferente. Os intermitentes do espectáculo não são mais do que um estranho e desorganizado C.A.E. (Código de Actividade Económica), praticamente sem regulação, sem carteira profissional e com um enquadramento legislativo insuficiente e inadequado, concebido sem ter em conta as especificidades da profissão. Diante deste cenário, ocorreram-me as seguintes questões: Como se chegou até aqui? Como é que tudo começou?

Para responder a estas interrogações, dei por mim a desfolhar a obra de António Pinheiro, *Theatro Português*, publicada em 1909, altura em que fui tomada

por uma profunda curiosidade e interesse em compreender como teria sido a vida dos artistas dramáticos em Portugal há 100 anos atrás.

Sabendo que o associativismo artístico em França começou a desenvolver-se de forma muito forte no século XIX, o que levou à constituição de uma classe unida pelos seus interesses comuns, perguntei-me se o desenvolvimento do associativismo em Portugal - sobretudo tendo em consideração os ecos vindos de França, país com tanta influência na cultura portuguesa dessa época - teria tido alguma implicação e influência nas vidas dos artistas portugueses.

Questionei-me em particular sobre se esse início associativo teria tido repercussões reais nas condições de trabalho dos artistas da Primeira República, dado que a mudança de regime levou a tantas transformações, e o que teria acontecido para não as sentirmos hoje.

A época da Primeira República pareceu-me a ideal para desenvolver esta pesquisa, não apenas porque foi nessa altura que se assistiu ao desenvolvimento do associativismo em Portugal, mas também por ser uma época em que o teatro se encontrava efervescente, sobretudo na capital, e ocupava uma parte bastante significativa da vida de todas as classes, das mais baixas até uma nova e ascendente burguesia.

Essa altura foi igualmente interessante pelo constante questionamento que se fez sobre a função do teatro na sociedade. Ora, estando este questionamento tão presente, como seria vista e analisada a função dos actores como eventuais portadores de uma mensagem civilizadora e educadora?

Simultaneamente, e porque nesse período a grande maioria da população era analfabeta, perguntei-me se os actores, representantes da missão que se almejava para o teatro, o seriam também, assim como me questionei sobre qual seria a sua formação profissional. E estaria correcta a suposição correcta suposição de que o Conservatório, fundado por Garrett, teria tido um papel fulcral na formação destes actores? Em que se basearia o seu plano curricular? O que pensariam os críticos de teatro e os intelectuais contemporâneos sobre os alunos do Conservatório? E a formação nessa escola faria alguma diferença na escolha dos actores por parte das companhias e/ou das empresas? Haveria uma ligação directa entre o Conservatório e o Teatro Nacional, como Garrett almejou?

Ainda em relação à formação, procurei saber se existiriam outros cursos que habilitassem os aspirantes a actores. Procurei também determinar de que modo era feita a formação artística dos trabalhadores de teatro que não eram actores nem atrizes.

Tendo em conta estas questões, tornava-se essencial observar as condições de vida e de trabalho dos artistas portugueses. Sabendo que existia a figura do ponto, parti da premissa de que os actores não decoravam, como hoje fazem, a grande maioria dos textos de teatro. E porque não o faziam? Porque era essencial a figura do ponto? Não teriam os actores tempo de ensaio suficiente para conseguirem aprender o texto? E, nessa época tão vibrante, em que não era raro haver várias estreias por noite, como poderiam os actores ensaiar novos espectáculos integrando igualmente outros que decorriam em simultâneo?

Interessei-me também pelo funcionamento do único teatro do país que era composto por um elenco fixo de actores escriturados e com um sistema interno de protecção laboral: o Teatro Nacional. E, investigando estes aspectos acerca do Nacional, não poderia deixar de comparar com a situação dos teatros privados.

A obra de António Pinheiro revela também a consciência de um colectivo artístico e o desejo de criação de medidas reforçadas de protecção laboral para os artistas. Existia, então, uma Associação de Classe dos Artistas Dramáticos (ACAD), que surgiu para defender os interesses económicos, morais e materiais dos seus associados. O desafio consistia em analisar como funcionava, quem liderava, que medidas essa Associação promoveu, mas também os seus sucessos e frustrações.

Para responder a essas questões, baseei-me sobretudo em fontes primárias: documentos originais, como legislação, estatutos, anuários e outros documentos oficiais. Apoiei-me igualmente nos depoimentos dos actores, através das suas biografias e monografias. Estudos elaborados sobre essa época, de história do teatro e de história de Portugal, vieram dar-me o enquadramento necessário para contextualizar o tema, a nível político, social e económico.

Esta pesquisa revelou-se tão interessante e informativa para mim, enquanto atriz e membro de uma classe profissional que no meu país está tão sub-representada, que espero possa ser útil para a compreensão desse episódio da história do teatro em Portugal e como evoluiu, a situação dos seus profissionais, desde o período ora estudado até aos dias de hoje.

1. A PRIMEIRA REPÚBLICA E O TEATRO

1.1 PRIMÓRDIOS DO ASSOCIATIVISMO

Que deliciosa vida, a de teatro!

É esta em geral, a expressão do pensamento d'aquelles, que sentados commodamente no fauteuil d'um theatro, assistem ao desenrolar de um drama, às facécias de uma comédia, invejando os triumphos gloriosos do actor; d'aquelles que, na completa ignorância do que seja a caprichosa *vida de theatro*, se deixam deslumbrar pelos ouropeis exteriores d'essa carreira afanosa, cheia de escolhos, de triumphos, de desalentos, de matryrios, de seducções, de invejas, de recompensas, de gloria, de indiferença, e, muito principalmente – de ingratição!

Pobres comediantes!

António Pinheiro, *Theatro Português*, 1909: 9

Estamos em 1910, na Primeira República, quando a monarquia acaba e o novo regime republicano se anuncia como a cura de todos os males da sociedade. Esta é, porém, uma época de grande instabilidade política e social, com guerras e revoluções, greves e repressão policial, igualmente repleta de lutas trabalhistas e movimentos sufragistas. Tem, assim, início uma década que começa com uma revolução e acaba com uma Guerra Mundial. É também nesta altura que se vê o homem voar, acelerar sobre quatro rodas, descobrirem-se os tornozelos das senhoras e os telefones chegarem às casas particulares. Em Portugal, esta década é igualmente marcada pelo milagre das aparições de Fátima que paradoxalmente ocorre no contexto de um regime que cultiva o anticlericalismo.

A primeira década do século XX, em Portugal, é marcada por todo o clima de preparação e execução do golpe que viria a derrubar a monarquia e instaurar a República, às 8h45 do dia 5 de Outubro de 1910, com proclamação a partir da varanda dos Paços do Concelho em Lisboa. O político, ensaísta e escritor Teófilo Braga lidera o Primeiro Governo Provisório, acumulando as funções de Presidente e de Primeiro-Ministro durante quase um ano. Esse Governo assegura a

governança enquanto a nova Constituição não é elaborada e, entre outras reformas, decreta a lei da família, a lei do divórcio, a lei de separação da Igreja e do Estado e cria as Universidades de Lisboa e do Porto.

No teatro, é revisto o decreto pelo qual se regia o Teatro Nacional, considerado obsoleto. A 28 de Maio de 1911 ocorrem as primeiras eleições gerais após a proclamação da República. São eleitos 234 deputados para a Assembleia Nacional Constituinte, que se reúne pela primeira vez a 19 de Julho de 1911, e que, em 21 de Agosto, dá por concluída e aprovada a nova Constituição.

Os primeiros anos do novo regime são marcados pela luta entre as diferentes correntes em que se divide o Partido Republicano logo que conquista o poder, para além de todas as convulsões sociais que entretanto abalam o país, às quais acrescem as tentativas de restauração da monarquia.

Esta é uma época em que Portugal é um país pobre e atrasado, essencialmente rural, com uma indústria pouco desenvolvida e uma população maioritariamente analfabeta. Seis em cada dez portugueses trabalham na agricultura, utilizando métodos rudimentares e produzindo sobretudo para consumo próprio. Na esperança de uma vida melhor, muitos portugueses trocam os campos pelas cidades e alimentam as indústrias com mão-de-obra barata. Milhares de famílias instalam-se nas cidades, em “ilhas” proletárias, que não são mais do que bairros sem condições junto às zonas fabris, sem esgotos nem água canalizada. Perante a miséria, e sem perspectivas de melhorias, muitos portugueses optam por emigrar. Só em 1912 saem de Portugal quase noventa mil pessoas. Os seus destinos principais são as Américas, com particular destaque para o Brasil. Segundo Oliveira Marques, “em três anos, o país perdera, em proveito sobretudo do Brasil, 226 000 almas” (OLIVEIRA MARQUES, 1978: 187).

Nos primeiros anos da República, Portugal revela-se um país instável também do ponto de vista económico. A desvalorização da moeda é tal, que causa um aumento dos preços verdadeiramente dramático, a ponto do primeiro Governo republicano se ver obrigado a reformar o sistema monetário em vigor, acabando com o Real e criando o Escudo. Politicamente, a instabilidade mantém-se: os governos caem constantemente e são rapidamente substituídos por outros. Em apenas 16 anos, registam-se sete eleições gerais para o parlamento, oito para a Presidência da República e são criados quarenta e cinco ministérios.

Para as famílias portuguesas, geralmente com muitos filhos, o trabalho infantil é incentivado, pelo que ir à escola não é visto como uma prioridade, o explica cerca de 75% da população analfabeta. Aliás, a luta contra o analfabetismo constitui um dos estandartes do governo republicano que irá expandir a rede de escolas e faz duas reformas do ensino. Tal virá a revelar-se um esforço em vão, não obstante a educação do povo ser um requisito fundamental para os republicanos, considerado indispensável para criar uma nova geração de cidadãos com consciência cívica. É nesse sentido que, em 1911, é produzida legislação que institui um regime de instrução oficial e livre para todas as crianças, abrangendo os níveis infantil e primário e decretando a escolaridade obrigatória para as crianças entre as idades de sete e dez anos. Criam-se algumas escolas primárias superiores, em 1919, mas “sempre com muita dificuldade, escassez de meios e falta de pessoal competente” (OLIVEIRA MARQUES 1978: 228). Apesar desses esforços, no final da década, apenas 5 em cada 100 pessoas sabem ler.

Estes anos formam também a década das lutas do operariado português. A profunda crise económica que o país vive, aliada à instabilidade política que se faz sentir, causam revoltas populares frequentes. Para se ter uma melhor ilustração da situação laboral do momento, refira-se que um operário trabalhava entre 12 a 14 horas por dia. A lei impunha que houvesse um dia de descanso semanal, mas os patrões raramente a cumpriam, sendo de destacar que, apenas em 1918, a classe operária consegue a vitória de a jornada de trabalho ser fixada em oito horas diárias.

Acresce que os trabalhadores não tinham assistência jurídica ou quaisquer regalias sociais, o que contribuía para a constante agitação política e social. Nos primeiros anos do regime republicano, a população aguarda, em vão, as reformas prometidas, que se revelam impossíveis uma vez que cada Governo se mantém em funções por muito pouco tempo, com implicações no cumprimento dos seus programas.

Com a participação de Portugal na 1ª Guerra Mundial, as condições de vida agravam-se ainda mais: o desemprego dispara, escasseiam os bens essenciais e os preços aumentam num ambiente altamente especulativo. Todos os dias ocorrem protestos nas ruas, assim como greves e paralisações, organizados por uma população descontente que exige melhores condições de vida e salariais, assim

como direitos sociais. A estas reclamações os Governos respondem com repressão e violência. A título de exemplo, refira-se que só nos dois últimos meses de 1911 se registaram mais de 70 greves. A repressão é de tal ordem, que o recolher obrigatório e estado de sítio são declarados inúmeras vezes, havendo centenas ou mesmo milhares de pessoas presas durante os primeiros anos republicanos. A tensão social aumenta e, a par disso, a classe operária ganha consciência política e organiza-se.

Quanto ao estabelecimento do associativismo, importa dizer que o direito à livre associação era já reconhecido desde 1822, mas foi apenas com as revoluções burguesas dos séculos XVIII e XIX que esse modelo se desenvolveu. No final do século XIX, o associativismo esteve directamente ligado às ideias políticas emergentes e era utilizado não apenas para mobilizar os trabalhadores mas também para difundir ideais. Um marco importante nesta área deu-se com o Decreto de 9 de Maio de 1891, que veio estabelecer legislação de regulamentação do trabalho, autorizando, pela primeira vez, a constituição de associações profissionais. Neste enquadramento, as sociedades compostas de mais de vinte indivíduos, da mesma profissão ou de profissões correlativas, que visassem o estudo e a defesa dos interesses económicos, industriais, comerciais ou agrícolas, deveriam designar-se como associações de classe. Foi um passo fulcral para a definição das associações operárias, que, até então, eram organizadas mediante o antigo modelo das corporações de ofícios.

As associações profissionais eram consideradas como uma família, cuja pátria era a humanidade, em que as ligações entre “irmãos” eram feitas não por laços de sangue, mas por reciprocidade de interesses e afinidades morais, intelectuais, políticas e outras¹.

Esta herança do progresso dos movimentos associativos profissionais conheceu uma maturação particular no início do século XX, precisamente na altura em que se situa a presente narrativa. É nesse momento que as associações de classe se transformam em sindicatos e, depois, em federações e uniões. Essas vêm a agrupar-se em centrais sindicais, primeiro em 1914, com a União Operária Nacional, e, depois, em 1919, com a Confederação Geral do Trabalho. O movimento

¹ Ver discurso de Magalhães Lima transcrito no *Anuário da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos* (LIMA 1910: 31).

sindical desenvolve-se profundamente, sendo criado em 1916 o Ministério do Trabalho e Previdência Social o que permite a Portugal possuir, no final dos anos vinte, um conjunto de leis sociais que estão na vanguarda da Europa.

Enquanto a maior parte da população passa fome, nas cidades as famílias burguesas e mais abastadas já têm electricidade, gás e água canalizada em casa. Apesar de tudo, a vida nas cidades é palpitante. Assiste-se ao futebol, aos *sports* atléticos, à tourada, e celebra-se o Carnaval nas ruas. Nas esquinas e nas tabernas, canta-se o fado, os ardinas gritam as manchetes dos jornais, vendem-se figos, fava-rica, marmelos e outras frutas e legumes, num ambiente em que diversos tipos de lojas convivem lado a lado.

O crescimento urbano, o desenvolvimento das comunicações e a electricidade propiciam o aparecimento de uma cultura do divertimento que é cultivada pela sociedade portuguesa mais abastada da década de dez. Os cavalheiros reúnem-se nos cafés, sobretudo na zona do Chiado, e as senhoras, proibidas de participarem nessas tertúlias, vão às compras, às *matinéas*, às *tea parties* e às *soirées*. O período da Primeira República compreende, assim, um “fermento cultural de grande interesse, especialmente marcado nos campos do ensino livre e na difusão da cultura pelo povo” (OLIVEIRA MARQUES 1978: 232)². Em todo o país, surgem cursos públicos de todos os tipos, de acesso livre, e organizam-se conferências e outras manifestações de cultura popular, muitas vezes por iniciativa de associações culturais.

Para os pequenos burgueses e para as classes mais altas, a vida da sociedade mundana abre as suas portas: teatro, cinema, ópera, palestras, recitais, *soirées* artísticas, operetas, recitais, bailados, cafés-concerto, animatógrafos, livrarias, exposições, viagens. No entanto, são as artes do palco que dominam os tempos livres da sociedade portuguesa. A procura é tão expressiva, que não é incomum haver quatro a cinco estreias por semana em Lisboa, onde o teatro está efervescente. O público acorre às salas de espectáculo, quer pela vertente social do teatro, quer pelo objecto artístico em si. A prova disso é a quantidade de salas de teatro que existem na capital – só no eixo central da cidade podemos encontrar o

² Para a informação sobre o período da Primeira República, além de OLIVERA MARQUES 1978, foram consultados: MATTOSO1992 – 1993, NEVES 1977, ROBERTO 2010, ROSAS 2010, SARAIVA 1967, SARAIVA 1978, FRANÇA 1992.

Teatro Nacional, o Teatro D. Amélia (Teatro da República), o da Rua dos Condes, do Ginásio, da Trindade, Avenida e do Príncipe Real (Apolo).

Depois da instauração da República, inauguram-se novos espaços teatrais, como o Teatro Moderno, o Politeama e o Éden. Existem ainda palcos secundários, como os teatros particulares, “espaços privados” de convívio, pertencentes a uma burguesia culta e com um grande poder económico, onde actuam grupos de teatro amador. Ainda sob a designação de “palcos secundários” incluem-se os teatros populares de bairro, explorados por pequenos empresários e com um elenco semi-profissional, como o Rocio Palace, o Teatro do Povo, o Salão dos Anjos, o Étoile e o Salão Foz, entre outros.

O teatro de Revista é um êxito e, apesar do seu carácter marcadamente popular, tem como público ricos e pobres. Os seus números musicais, o apelo à sensualidade e a comédia leve com críticas sociais e políticas agradam à população em geral. As suas canções entram no ouvido e são cantaroladas pela rua.

Os jornais da época dedicam algumas das suas páginas diárias a notícias de teatro, reportando não só os espectáculos em cena e respectivas críticas, mas também aspectos da vida pessoal dos artistas, nomeadamente das atrizes, antecipando, assim, os tablóides. As publicações dedicadas ao teatro, à vida teatral e à programação das salas multiplicam-se.

A propósito do teatro enquanto actividade cultural, importa reafirmar que, na sequência da instauração da Primeira República, a educação constitui uma grande prioridade política, tendo sido decretada “uma instrução oficial, pública e obrigatória” (DIONÍSIO 1985:12) para tentar corrigir a elevada taxa de analfabetismo, mas também existe o plano de criar instituições de carácter cultural, como bibliotecas ou universidades populares. Além disso, estabelecem-se várias associações cívicas e culturais, que dedicam grande parte da sua actividade ao teatro amador. Nesse sentido, a produção editorial desenvolve-se com grande dinamismo, surgindo muitas publicações de cariz popular e almanaques dedicados exclusivamente ao teatro.

Deve ser dito que, se o teatro ganhou uma muito forte expressão social nos tempos da Primeira República, a verdade é que tal vinha já na esteira de uma tendência iniciada na segunda metade do século XIX, em que se assiste ao

crescimento exponencial de teatros em todo o país, ilhas e colónias. Estima-se que seriam cerca de 180 novos teatros, dos quais 40 situados em Lisboa e 12 no Porto.

O teatro inscrevia-se nos hábitos sociais, mas muitos desses edifícios não possuíam condições ideais de conforto ou segurança, pelo que muitos acabaram por arder ou ser reconvertidos para outra função.

Se no início do século XX a importância e reconhecimento do teatro ganham um novo fôlego, surgem por outro lado também os animatógrafos, coincidindo com a electrificação da parte central de Lisboa, a partir de 1904. Só na capital existem 15 animatógrafos e o sucesso é tal que alguns teatros começam também a projectar filmes, acompanhados por música ao vivo. Algumas salas de teatro acabam por se render definitivamente às imagens, como o Teatro da Rua dos Condes.³

1.2 A FUNÇÃO DO TEATRO

O theatro portuguez é o reflexo vivo da vida actual e da degenerescência moral e phisica da nacionalidade portugueza.

António Pinheiro, *Theatro Português*, 1909:96

A Primeira República revela-se, pois, um tempo de grande vitalidade do teatro enquanto actividade artística que capta grande interesse social e popular. Todavia, e bem a propósito da afirmação dessa vitalidade, este é também um tempo em que se questiona o teatro e a sua função na sociedade. Nos jornais, os intelectuais discutem as causas daquilo que identificam como a decadência do teatro português, ao mesmo tempo que criticam a perda de qualidade literária, conceptual e artística das peças de teatro que se levam à cena neste período e que, na visão destes críticos, estão desprovidas dessas virtudes.

³ Para a informação sobre o teatro na Primeira República foram consultadas as seguintes obras: BARATA 1991, BASTOS-VASCONCELLOS 2004, CARVALHO 1925, CRUZ 2001, REBELLO 1984, 2000, 2010, VASCONCELLOS 2003.

Apesar de existir um certo hermetismo sobre as condições laborais dos artistas e do funcionamento dos teatros em geral, alguns profissionais do sector, como António Pinheiro, começam a revelar, de maneira mais pública e crítica, detalhes do panorama teatral do início do século XX, revoltando-se contra o sistema em que trabalham e denunciando várias fragilidades: os cenários são geralmente pobres salvo as revistas e de algumas peças mais excepcionais; as peças são ensaiadas no máximo em quinze dias; aparecem aspirantes a actores a cada passo, pouco sabendo de teatro e sem educação artística e literária; os salários vão diminuindo à medida que o número de horas de trabalho aumenta; as aulas do Conservatório não são suficientes para formar um profissional competente; muitos artistas, confundindo estudar com decorar, acabam por fazer imitações em vez de criarem personagens; e, por último, assinala a desunião flagrante entre profissionais do espectáculo.

É certo que, neste vibrante período, o teatro é visto como uma benéfica influência na “formação de sentimentos sublimes, apurando o Homem, elevando-o à mais completa perfeição”, como se refere no *Anuário da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos* (FIGUEIREDO 1909: 226). Contudo, e certamente por ser reputado como algo de tão importante, intensifica-se a análise crítica do que se passa no mundo do teatro em Portugal, tornando-se cada vez mais pública a denúncia da sua notória decadência moral e intelectual.

Assim, com o objectivo de questionar, de forma imparcial e livre, a vida teatral, e, consequentemente, criar uma consciência crítica nos espectadores e nos profissionais do espectáculo, surgem revistas e jornais especializados em teatro, de que se salienta *A Rajada*. Esta publicação, sem patrocinar nenhuma classe, instituição, colectivo ou particular, pretendia defender os interesses de um público que pagava para ver um trabalho bem executado, assumindo um ponto de vista crítico e de defesa do público perante espectáculos considerados indignos pela sua falta de qualidade.

Os autores dramáticos são um dos alvos preferenciais destes intelectuais, que os acusam de diminuir a qualidade das suas obras por se renderem a um espírito mercantilista, assim como escreverem textos que roçam a pornografia, com o único intuito de divertirem uma classe popular que esgota os teatros dedicados à representação de revistas, o que se opõe à nobre missão do teatro – a

educação do povo - que os autores dramáticos deveriam servir. Na verdade, tal como demonstram os registos da época, quanto mais obscena era a revista em cena e quanto mais se exibissem “carnes frescas e sensuais” – como se afirma no número 3 da revista *A Rajada* em 15 de Janeiro de 1910 -, mais o público acorria às salas. Eis o que declara Óscar Mendes a este respeito no número da mesma revista publicado em 2 de Abril de 1910:

Não admito que um hoje, que produziu o fino, o bom, a Arte, venha depois a produzir o vulgar, o corriqueiro, o trivial...”. “Porque o teatro, diz-se, é uma escola de educação, e eu francamente vejo nele mais a desmoralização, a perversão da sociedade, do que a escola tão retumbantemente apregoada. Eu, chamais-me talvez louco sonhador, mas idealizo uma reforma completa na nossa literatura teatral.

Também na revista *A Mósca* – publicação ilustrada dedicada à literatura, ao teatro e ao desporto, dirigida por Alfredo Monteiro da Fonseca – encontramos ecos dessas críticas. Destaque-se o editorial publicado em 1 de Abril de 1910, com o título “Theatro em Portugal”, em que se apresentam, a propósito da perda de qualidade das peças de teatro, algumas soluções para que o teatro português possa educar e formar a consciência crítica do povo, tais como a organização de conferências educativas, apelando-se à união dos empresários teatrais no sentido de banir as peças “pornográficas” e de as substituir por outras com arte, moral e graça:

Educar o publico, fazer lhe ver que o theatro deve ser um bálsamo e não um aphrodisiaco, despertar lhe o sentimento adormecido e o gosto artístico estragado, seria simultaneamente sanear o Theatro portuguez e avançar um grande passo no aperfeiçoamento do povo. E para isso bastaria que nos theatros se fizessem, nas tardes dos dias de descanso, conferencias educativas e saneadoras e que as empresas, em vez de se gladiarem e atacarem, dessem as mãos e unissem lutando pelo mesmo fim, banindo totalmente e simultaneamente de todos os theatros as peças pornographicas, substituindo-as por outras com arte, com graça e moral.

Vem esta crítica a propósito da alegada capitulação dos empresários de teatro perante o interesse económico de realizar bons resultados na bilheteira, atraindo mais público por meio da escolha de peças de gosto duvidoso, escritas por “revisteiros” sem qualidade, como acusava o autor deste edital, sacrificando o espírito educativo e o teor literário e artístico que, segundo o autor, o teatro deveria ter.

E é na sequência desse constante questionamento sobre o teatro português que Lucinda Simões escreve o artigo “O teatro portuguez e a sua situação actual”, inserido no *Suplemento Ilustrado* de 13 de Janeiro de 2010 do jornal *O Século*, em que responde “à questão crónica, cíclica e eterna que ecoava no meio cultural – a decadência do teatro português”:

Julgar que o teatro tem apenas a missão de divertir, como um simples passatempo, é a mais cruel das injustiças. Pelo teatro se pode aferir da civilização de uma sociedade; pelo teatro se grava no espírito do povo o brilho da sua história; pelo teatro se enriquece a obra nacional da sua litteratura, fazendo applaudir o talento dos seus auctores, que são a glória do paiz que os possue.

O teatro moralisa. O teatro corrige. O teatro é exemplo.

Nesse polémico e sincero artigo, bastante aplaudido pelo meio teatral, a actriz afirma que o teatro não está decadente, mas sim “infeccionado por vários e variados micróbios”, dando disso os seguintes exemplos: a má orientação dos empresários, a condescendência da imprensa que desvaloriza o trabalho dos actores consagrados, o guarda-roupa alugado de pouca qualidade e as sociedades de amadores, que fazem, segundo a autora, uma concorrência desleal aos profissionais do teatro. A solução para a crise do teatro passaria pela exterminação de todos estes “micróbios”, na visão de Lucinda Simões.

A crise do teatro, tópico permanente nas discussões sobre os palcos portugueses, vai-se arrastando ao longo dos anos. Em 1911, Mário de Almeida, ensaísta, jornalista e dramaturgo, escreve um longo artigo para o semanário *Vida Artística*, publicado entre Abril e Maio desse ano, que percorre a história recente do teatro português, os seus vícios e virtudes. O cronista refere a existência de um divórcio entre o público e o teatro, que, “cansado de palavras, (...) fugiu para os

animatógrafos, para as revistas”, mas também de uma “falta de estímulo” aos autores e de uma crítica que vai “desacreditando o que ainda resta de bom e de aproveitável” (*Vida Artística*, nº10, Maio 1911).

Outra das causas muitas vezes referida é a falta de formação dos actores, não apenas especializada, mas também cívica – mal de que padeceriam muitos portugueses, de acordo com este coro de críticas. O público e a crítica confundem formação com vocação, e entendem “ser vocação o artista possuir figura alta, olhos grandes e nariz comprido”, como diz José Simões Coelho em artigo publicado no jornal *O Século* de 2 de Dezembro de 1909. O apelo à formação dos actores revela-se, pois, uma constante recorrente.

Um ano passado desde a implantação da República, a função do teatro parece ser questionada de uma forma mais assertiva. Apesar de a educação ser um dos grandes lemas dos republicanos, o teatro continua a ser considerado mais como divertimento do que como meio para a tomada de consciência ou reflexo da vida e dos novos problemas da sociedade. É neste sentido que escreve Bento Faria no primeiro número do jornal *Ecco Artístico*, publicado em 10 de Outubro de 1911:

O theatro não poderá ser tomado exclusivamente como simples distracção. O seu fim é instruir educando. E, presentemente, mais do que nunca se lhe deverá conferir essa honra, visto que começam a debater-se com mais vigor os problemas da vida, que até aqui estavam sendo ofuscados pela política dominante, que absorvia o espírito de todos os homens cultos, até mesmo dos próprios literatos...

Em 1912, Boavida Portugal lança um “Inquérito Literário” no jornal *República*, onde se debate a literatura e, por consequência, o teatro, e no qual Gonçalves Viana, um dos inquiridos, conclui que “não temos teatro nacional”. A frase é vivamente aplaudida pelo meio artístico, tal como foi anteriormente aplaudido o artigo de Lucinda Simões que afirmava que o teatro português existia e se encontrava são, apesar de contaminado. Tal faz com que os críticos e intelectuais mais astutos ironizem com a situação, afirmando que o teatro português teve uma decadência tão acentuada em apenas dois anos, que fez com que, simplesmente, deixasse de existir.

Seguindo esta linha de questionamento, no mesmo ano, Joaquim Marques publica, na *Gazeta dos Teatros* (Abril/Maio 1923) um estudo intitulado “Teatro Português. Sua decadência. Seu ressurgimento”, onde afirma que “são os artistas, o público, os autores, os repertórios, os empresários e os críticos” os responsáveis pela degenerescência do teatro português. E esclarece a responsabilidade de cada um desses factores: aos críticos censura a sua conduta parcial; aos artistas, a vaidade e a indisciplina; e, aos empresários, o espírito mercantilista, “sendo-lhes absolutamente indiferente que a função duma representação seja educar e instruir!”.

O autor Eduardo Schwalbach, no seu livro *À Lareira do Passado*, sublinha a função da arte como civilizadora e correctora, referindo-se a como é “grande e deslumbrante o teatro poder levar pela mão um público com gostos diferentes” (SCHWALBACH 1944: 154).

Entretanto, são levadas a cabo algumas tentativas para implementar um teatro que cumpra as funções que são almejadas. Um sintoma disso é a criação, em 1904, do Teatro Livre, fundado em Lisboa, por Araújo Pereira e por Luciano de Castro, que segue o modelo do Théâtre Libre de André Antoine. Trata-se de um dos grupos de teatro que mais se afirma como renovador cultural e teatral, apostando na regeneração do teatro português e na educação através do teatro. Contudo, não vem a vingar mais do que três temporadas, renascendo, porém, em 1908 – embora apenas por uma época – no Teatro D. Amélia, sob direcção de António Pinheiro e com a participação de Lucinda Simões. Sobre o Teatro Livre e o seu insucesso, a actriz comenta que o “burguês, que é o comprador das frizas e dos camarotes” se assustou com a ousadia do repertório escolhido e “sem as frizas vendidas, não há boas receitas; e sem as boas receitas não há companhia que se aguente” (SIMÕES 1922: 269).

A busca de um teatro que assuma uma função educadora e sirva também a formação das consciências cívicas mantém-se ao longo do tempo, mas a discussão sobre a função civilizadora do teatro abranda com o tempo. Nem por isso se deixa de conceber o teatro como tendo a missão superior de servir a educação e, sobretudo, ser motor de instrução de uma população maioritariamente analfabeta. Como diz José Simões Coelho em artigo publicado na edição de 5 de Dezembro de 1909 do jornal *O Século*, o “teatro é o único livro que os analfabetos sabem ler”.

1.3. O TEATRO NACIONAL E OS TEATROS PRIVADOS

1.3.1 Do Teatro Normal ao Nacional

O Teatro Nacional D. Maria II - também chamado Teatro Normal, até ser designado, a partir de 1910, Teatro Nacional Almeida Garrett, como adiante veremos⁴ - tinha como modelo de exploração o disposto no Decreto de 5 Novembro de 1909, cujas linhas gerais, por sua vez, se baseavam no decreto de 1898. De acordo com este enquadramento regulamentar, o usufruto do teatro era concedido gratuitamente a uma Sociedade Artística, que o geria num regime intermédio com o Estado e era organizada e fiscalizada pelo Governo.

A administração era também nomeada pelo Governo, de entre três nomes propostos pelo Conselho de Arte Dramática, preferencialmente por “um homem de letras” alheio ao quadro de actores, como estabelece o Decreto de 1909. O administrador dependia directamente do Comissário do Governo, podendo ser demitido por ele, e tinha um salário anual de 720\$000 réis, com o possível acréscimo de 5% dos lucros. Era ele o responsável por escolher o repertório da época teatral.

Existia igualmente uma Comissão Fiscal, constituída por três actores associados, que, apesar de não terem uma função remunerada, ocupavam um lugar de grande responsabilidade, já que deliberavam e examinavam todas as operações de crédito necessárias à exploração do teatro ou sobre despesas não previstas no orçamento. Essa Comissão tinha como dever o estudo dos orçamentos, das contas mensais e do final de temporada, da admissão de novos sócios e da alteração de quotas de lucros.

O diploma de 1909 previa também o estabelecimento de um Fundo de Garantia, administrado pelo Comissário, que era constituído pelo montante de 12 contos de réis inscritos no orçamento e por percentagens estabelecidas sobre as

⁴ Sobre a questão ver MATOS SEQUEIRA 1960 II Volume

receitas dos espectáculos e dos bailes de Entrudo, e ainda sobre o saldo dos lucros da exploração.

O quadro da Sociedade de Artistas de Teatro foi também modificado por esse diploma, acabando com as classes. Segundo Matos Sequeira, essa alteração “provou ser nociva à disciplina e paralisadora do estímulo individual” (MATOS SEQUEIRA 1960: 475). Passou esse quadro a ser constituído por dezasseis artistas dramáticos, podendo o número elevar-se a dezoito. Para além deste elenco fixo, existiam os chamados “escriturados” que eram contratados para completarem um determinado elenco.

Em relação a remunerações, o salário de um actor era de 150\$000 réis mensais e as actrizes recebiam mais um décimo da sua quota mensal para as despesas com as *toilettes*, tendo todos os artistas participação nos lucros, com percentagens estabelecidas legalmente. A todos se garantiam os direitos adquiridos, incluindo àqueles que tinham abandonado o teatro. Para os artistas de mérito relevante, eram previstas percentagens especiais e aos associados do quadro ordinário era consentida a realização de benefícios. Os artistas interessados em fazer parte da companhia ou em preencher uma eventual vaga tinham de apresentar à Direcção Geral da Instrução Secundária um requerimento de admissão de societários, cabendo a decisão ao Governo, depois de ouvido o Comissário e a Comissão de Arte Dramática. A Sociedade pagava, de contribuição industrial, 5% dos lucros da exploração.

Os autores dramáticos, “que tanto ajudavam os reformadores com sugestões e alvitre na Imprensa, foram tratados como meninos bonitos” (MATOS SEQUEIRA 1960: 476). As suas regalias foram ampliadas, tinham direito a recurso para o Governo da decisão do Comissário e, além disso, elevou-se para 10% a percentagem dos seus direitos de autor sobre a receita bruta dos espectáculos, sendo os direitos de autor sobre traduções de 4% a 6%, e de 7% para os arranjos e adaptações. A Sociedade era obrigada a apresentar quatro originais por cada época e a organizar um repertório de fundo.

O Decreto de 1909 estabelece também a criação de um Arquivo de Teatro para a guarda de documentos originais, livros e outro espólio. No caso do Cofre de Subsídios e Socorros, orientado por um conselho de administração, mantiveram-se as orientações estabelecidas no Decreto de 1898 mas foi criada mais uma receita

para os seus cofres proveniente de uma percentagem cobrada sobre cada benefício. Definiram-se igualmente os valores das pensões de aposentação e determinados os casos em que se perdia essa regalia.

Os alunos da Escola da Arte de Representar mantiveram os seus privilégios no diploma de 1909, pelo que a Sociedade era obrigada a escriturá-los, com um mínimo de 25\$000 réis mensais e, no final do curso, garantir a sua intervenção em pequenos papéis ou como figurantes.

Foi neste contexto que a nova Sociedade Artística, sob a direcção do “activo e esportíssimo” (MATOS SEQUEIRA 1960: 476) Inácio Peixoto, tomou posse da gestão do Teatro, em 1909. O quadro de artistas demorou a ser constituído e apenas foi fixado depois da abertura da temporada, não sem protestos e reparos devido à ausência de grandes nomes, como Brazão e Joaquim de Almeida.

Em Janeiro de 1910, a temporada abriu, as peças abundaram, o novo administrador criava novos projectos de exploração, assinava contratos com Lucinda Simões e Cristiano de Sousa e apostava em jovens artistas. Contudo, nos jornais, as polémicas contra o Nacional continuavam, com o artigo de Lucinda Simões no *Suplemento d'O Século* e alguns artigos da revista *A Rajada*, nomeadamente da autoria de António Pinheiro, que aí expunha um programa de reivindicações dos artistas dramáticos.

O Regulamento do Palco, aprovado por Decreto de 10 de Janeiro desse ano, tinha, finalmente, disciplinado e ordenado os bastidores, reeditando antigos preceitos e criando novas obrigações, mas os problemas não tinham apenas aí a sua origem. No final da temporada, concluía-se que esta havia sido fraca, a *tournée* ao Brasil fora alvo de críticas e o Conselho de Arte Dramática julgava a administração do Normal pouco satisfatória.

Entretanto, com a proclamação da República, o Teatro Normal passa definitivamente a ser designado Teatro Nacional, por decreto de 24 de Outubro de 1910, estabelecendo a portaria de 6 de Dezembro do mesmo ano, o nome Teatro Nacional Almeida Garrett ⁵.

Neste contexto de mudança, o modelo de exploração da primeira sala de espectáculos do país é considerado obsoleto. Com o advento do regime que derrubou a monarquia, são muitas as solicitações para que sejam feitas

⁵ Ver MATOS SEQUEIRA 1960: 483

remodelações legislativas mais em consonância com o regime republicano, que “acautelassem os interesses da arte, da literatura nacional e dos artistas dramáticos” (*Diário do Governo*, 21 de Dezembro 1911).

O Governo entende que não pode aceitar as medidas conservadoras estabelecidas nos decretos de 1898 e 1909 pelas quais o Nacional ainda se rege. Torna-se claro que a legislação vigente não é satisfatória e o teatro se encontra em situação difícil, com falta de receitas e desinteresse do público. A gravidade da situação é tal, que o seu Fundo de Garantia de 12.000\$000 réis se havia esgotado em menos de 2 anos e sem qualquer proveito.

A 5 de Fevereiro de 1911, o Comissariado solicita a remodelação do decreto orgânico de 1909, e, dois dias mais tarde, os societários emitem um parecer em que transparece a decadência do Nacional, assumindo uma posição muito idêntica à que havia sido veiculada no ano anterior, a 16 de Novembro, pela Associação de Classe dos Artistas Dramáticos. Diante deste cenário, a portaria de 13 de Fevereiro nomeia uma comissão de inquérito à arte dramática nacional.



Fig. 1: Teatro Nacional D. Maria no início do século
FONTE: Arquivo Municipal de Lisboa – Núcleo Fotográfico

Em 14 de Fevereiro de 1911, *O Mundo* transcreve o decreto, publicado no Diário do Governo desse mesmo dia, com vários “considerandos” sobre a decadência do Teatro Português. Nesse decreto, entende-se o teatro como uma magnífica escola prática das belas-artes, com influência na civilização de um povo e como um meio de divulgação da língua nacional. Considera-se também que a reforma do Nacional é inadiável e que a República “não pode deixar de atender à precária e melindrosa situação em que se encontra o Teatro Normal”. Defende-se que se devem preparar os contratos com os artistas dignos de figurarem no elenco do Nacional e refere-se como indispensável fixar os direitos e interesses de autores e artistas dramáticos, conciliando-os com os dos seus empresários. Aponta-se ainda como uma das principais causas da decadência do Nacional o abandono dos melhores artistas dramáticos, por não se quererem sujeitar ao regime de 5 de Novembro de 1909, sendo considerado necessário estabelecer entre autores, artistas e público “uma corrente de sentimentos sãos, de maneira que se congreguem os esforços de todos num sincero e honesto desejo de promover a educação do público e o lustre da literatura e da arte dramática”.

O documento legal assume que as políticas até então seguidas estavam erradas e haviam prejudicado o Teatro Nacional, concordando com as propostas da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos (ACAD) apresentadas ao Governo a 16 de Novembro de 1909. Nessas propostas, a ACAD elenca medidas para reformar o Nacional, tendo em conta, como vimos, que considerava o seu funcionamento gravoso para os interesses económicos dos artistas, além de considerar que a direcção não dispunha de conhecimentos práticos para gerir um teatro.

O decreto refere ainda o relatório apresentado pelos delegados da ACAD aquando do Grande Congresso Nacional realizado em Lisboa, em 1909, onde se afirmava que a legislação do teatro era “um caos perfeito e um produto da falta de legislação condigna”. Estabelece também a criação de uma Comissão (nomeada pelo Governo Provisório), que deveria ser composta por um representante da classe dos autores dramáticos, outro da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos, tendo sido nomeado António Pinheiro, um representante dos Jornalistas e Homens de Letras e outro dos artistas e escritores, entre outras figuras do teatro e das ciências. Estabelece também que seja presidida pelo Director Geral de Instrução Secundária e incumbe-a de descobrir as causas da

decadência e elaborar uma proposta para o Nacional, na qual “se acautelassem os interesses da arte, da literatura nacional e dos artistas dramáticos” (MATOS SEQUEIRA 1960: 486).

A Comissão instala-se a 20 de Fevereiro no edifício do Nacional. A imprensa discorda dos nomes que integram a comissão e os jornais acabam inundados com polémicas e artigos pouco abonatórios sobre o Nacional, com muitas e variadas ideias e opiniões. Por outro lado, a confusão instala-se também entre os actores e os autores. Augusto de Melo, Inácio Peixoto e António Pinheiro travam uma guerra nas páginas dos jornais, nomeadamente sobre a composição da Comissão escolhida. Inácio Peixoto queixa-se, nas páginas do *Novidades* de 25 de Fevereiro de 1911, pelo facto de a Comissão não estar efectivamente a fazer uma reorganização do teatro, mas sim uma “sindicância aos actos da administração, da vida social e artística do Nacional”.⁶

A pouco e pouco a Comissão foi-se desagregando e, entretanto, o Ministério declarou não poder contribuir com uma verba para a manutenção do teatro. Consequentemente o assunto encerra-se sem que seja definida qualquer política de fundo para a arte teatral ou para o Teatro Nacional. Por fim, é publicado um relatório no Diário do Governo nº 297 de 21 de Dezembro de 1911, mas assinado apenas pelo secretário da Comissão.

Na sequência desses acontecimentos, o Decreto de 22 de Setembro traz uma solução provisória para o funcionamento do Nacional, mantendo a concessão da sua exploração à Sociedade Artística, e estabelecendo que o administrador do teatro poderia ser uma pessoa estranha à sociedade, com liberdade para a sua exploração e escolha do repertório. O Teatro Nacional finalmente reconcilia-se com o público e liberta-se da crise. É graças ao empresário Lino Ferreira que o Nacional conquista mérito e público, aproveitando esta “abertura” da legislação e explorando o teatro com uma programação renovada, nomeadamente com a peça *20.000 Dollars*, que havia conquistado um grande êxito nos Estados Unidos e veio a ser um sucesso em Portugal, mantendo-se em cena de Outubro de 1911 até Abril de 1912. A sala esteve sempre lotada e as críticas foram positivas.

⁶ António Pinheiro responde n’*O Dia* de 27 de Fevereiro de 1911, e a 21 de Maio, o jornal *Bandarilhas de Fogo* publica uma *interview* que Rodrigues Laranjeira faz a esse actor, sobre o Teatro Nacional. *O Século* de 24 de Maio vem igualmente dar o seu parecer sobre o assunto, com ideias para reformar o Nacional.

No fim da época, foram distribuídos cinco meses de ordenados e o grupo de Lino Ferreira, que tinha entrado com capital para a exploração do teatro, arrecadou “uns bons centos de mil réis” (MATOS SEQUEIRA, 1960: 491). Contudo, o sucesso foi temporário.

A 29 de Junho de 1912, o Comissário do Governo entrega uma proposta relativa ao funcionamento do teatro, e, no mesmo ano, o Conselho Teatral, constituído por António Pinheiro, Júlio Dantas e Luís Barreto da Cruz, elabora um projecto da Reforma do Nacional que, mais uma vez, irá agitar o ambiente artístico-teatral. Contudo, apenas a 12 de Outubro desse ano a proposta de reforma é, finalmente, apresentada.

A proposta advoga a criação de um novo (e polémico) quadro de artistas – o Quadro Extraordinário. Desse quadro fariam parte todos os artistas dos quadros de declamação portugueses que o requeressem ao Governo e fossem aprovados pelo Conselho Teatral. Esses artistas teriam direito à aposentação pelo Cofre de Subsídios e Socorros do Teatro Nacional, desde que estivessem pelo menos 20 anos no Quadro Extraordinário. Teriam, também, o dever de preencher as vagas ocorridas no quadro da sociedade sempre que fossem chamados, perdendo o direito à pensão de inactividade. O direito à aposentação destinava-se a todos os artistas do Quadro Extraordinário, mesmo se esses nunca tivessem preenchido alguma vaga na sociedade.

Este projecto acaba por ser muito criticado por, alegadamente, prejudicar os empresários e abrir o Cofre, que antes era apenas direito dos Societários, a estranhos. Inicia-se, então, uma nova guerra nos jornais, nomeadamente entre o Visconde São Luís de Braga e António Pinheiro.⁷ Nessa discussão, o empresário afirma que, se todos os artistas pudessem integrar o Quadro Extraordinário com direito à aposentação, as empresas dos outros teatros ficariam “à beira de um precipício financeiro, dado que os seus contratados não poderiam ter estabilidade” (MATOS SEQUEIRA 1960: 496). Por outro lado, os artistas manifestam a sua preocupação com a possível entrada em massa dos colegas, com quem teriam de partilhar um cofre para o qual, até então, não haviam contribuído.

⁷ A polémica decorre a 14 de Setembro de 1912 n' *O Mundo* pela pena do Visconde, e 15 de Setembro de 1912 n' *A Capital*, por António Pinheiro.

António Pinheiro, defendendo-se dos ataques surgidos nos jornais vem afirmar que os artistas não devem ser propriedade de uma empresa, nem vice-versa, e que o Cofre não era propriedade exclusiva dos societários que para ele haviam contribuído. O actor e responsável pelo parecer lembra que o Estado constitui o maior contribuinte pelo que não se justificaria a polémica. Porém, a guerra continua nas folhas dos diários, prolongando-se até à publicação da reforma do Nacional no Diário do Governo, a 14 Outubro de 1912, com alterações à proposta inicial, nomeadamente sobre o Quadro Extraordinário. Essa reforma vem consignar o direito à aposentação pelo Cofre de Subsídios e Socorros aos artistas estranhos à Sociedade (do Quadro Extraordinário), mas só para artistas preferenciais, e apenas no caso de vagar um lugar no Quadro Ordinário. Para os artistas são criados mais dois quadros para além do Quadro Ordinário e Extraordinário: um Quadro de Pensionistas para alguns alunos da Escola da Arte de Representar que colaboravam nas representações do Nacional, e um Quadro Inactivo, composto pelos artistas aposentados do teatro.

A dita reforma estabelece também que a administração da Sociedade passa a estar entregue a um Conselho de Gerência, composto por 5 membros, ao qual cabe zelar por todo o funcionamento do teatro. O Presidente da Sociedade passa a ser eleito pelo Conselho Teatral, de entre os autores dramáticos de reconhecido mérito, e auferir um salário anual de 400 escudos. Os restantes quatro membros são escolhidos de entre os artistas masculinos do Quadro Ordinário, sem receberem remuneração por esse cargo⁸.

Quanto aos contratos com actores e actrizes, passam a ser de exclusividade desde que estes sejam pertencentes ao Quadro Ordinário. Tal faz com que fiquem impedidos de representar noutras casas de espectáculos durante a temporada de oito meses, podendo fazê-lo apenas fora dessa época, mas apenas sob determinadas condições.

Apesar das novas medidas, prosseguiu a luta interna e a campanha de descrédito na imprensa conheceu mais episódios, o que levou a mais uma época improfícua. Afinal, a reforma no quadro não trouxe mais do que uma nova designação para o que já existia. Neste período, em Outubro de 1912, Augusto Castro é eleito pelo Conselho Teatral para o lugar de administrador, e Joaquim

⁸ António Pinheiro foi nomeado director de cena, mas sem remuneração.

Costa para o Conselho de Gerência, acumulando também as funções de gerente e tesoureiro do Cofre. O elenco é alterado e o interior do teatro ornamentado com mobília emprestada do Palácio das Necessidades.

Em Junho de 1913, quando a primeira temporada sob o auspício deste decreto termina, quatro membros da Sociedade – Joaquim Costa, Inácio Peixoto, Augusto Melo e Palmira Torres – apresentam um requerimento ao Ministro do Interior publicado no jornal *O Século* de 4 de Junho de 1913, solicitando autorização para trabalhar noutras companhias sem perderem o direito ao Cofre de Subsídios e Socorros para o qual haviam contribuído, depois de terem dois meses e meio de atraso no pagamento de salários. A resposta não tarda e vem pela mão dos seus colegas Maria Pia, Lucinda do Carmo, Augusta Cordeiro, Delfina Cruz, Laura Cruz, António Pinheiro e Carlos Santos, que, dirigindo-se ao representante do Estado, Augusto Castro, acusam os outros quatro actores de quererem usufruir dos benefícios sem correrem riscos, sublinhando que na época anterior tinha havido um lucro de seis contos de réis, divididos por todos os societários. Apesar da crítica, todos os artistas são unânimes em afirmar que o teatro sofria de má gestão e reconhecem que, “desde que a Sociedade Artística explora o teatro Nacional, sem subsídios, sem capital, que não sejam o seu trabalho (...), não pode deixar de estar sujeito às flutuações e eventualidades das explorações industriais, sobretudo tratando-se da mais caprichosa de todas as indústrias: o teatro” (*Ecco Artístico*, 30 Junho 1913). O Ministério do Interior acaba por indeferir o pedido dos artistas que pretendiam licenciar-se, mas as dificuldades não acabam aí.

Entretanto, os societários pedem aumentos, enquanto o Cofre de Subsídios e Socorros regista um prejuízo de 280\$86 escudos, encontrando-se numa crise profunda, sem fundos para pagar as pensões a Joaquim de Almeida e Miguel Verdial. Augusto Castro propõe, então, que seja feita uma reversão para o Cofre dos fundos da antiga Caixa de Reformas e Aposentações que, desde 1910, estava desorganizada e sem administração possível, uma vez que contava apenas com uma pensionista. O decreto de 26 de Agosto de 1913 vem revogar o artigo 7º do decreto de 1899, e ordena a reversão alvitrada.

No meio das polémicas, a preparação da temporada de 1913-14 faz-se com dificuldade. Inácio Peixoto e Joaquim Costa encontram-se no Porto com um espectáculo de sucesso e não estão disponíveis para regressar ao teatro do Rossio.

Pedem licenças e prorrogação dos prazos de ausência ao Conselho de Gerência, que se vê obrigado a exigir-lhes o seu imediato regresso e propor um procedimento disciplinar contra o gerente-delegado e os outros actores. Este acto procura ser uma tentativa de impor alguma disciplina no Nacional, mas a indisciplina já havia alastrado aos bastidores.

Também no palco grassa a indisciplina, uma vez que, aparentemente, cada societário faz o que entende, arrogando-se direitos inexplicáveis, especialmente durante os ensaios, em que as “actrizes vinham de véu na cara e chaves do camarim na mão”, vestindo-se como queriam e não consoante as personagens, e “os actores ensaiavam de chapéu na cabeça, os papéis rezavam-se, e cada um chegava quando queria e ia-se quando apetecia e ia-se quando lhe apetecia. As recusas de papéis eram vulgares” (MATOS SEQUEIRA: 1960: 512). Neste contexto, o director de cena, António Pinheiro, que trabalha há onze meses sem receber, acaba por pedir a demissão de Societário, a 17 de Fevereiro de 1914, que não é aceite. Pinheiro passa, então, a meia actividade e Augusto de Melo substitui-o na Direcção de Cena.

Em Assembleia Geral da sociedade, realizada a 18 de Março de 1914, os actores pedem um subsídio para poderem continuar a cumprir as suas obrigações, expondo a situação aflitiva que ocorria nas bilheteiras do Nacional, mas o Governo não se comove. Mais uma vez, a evolução de acontecimentos negativos leva a que se escreva, na edição de 28 de Março 1914 do jornal *A Capital*, que a única solução para o Nacional é fechar as portas. Sem subsídio, Inácio Peixoto volta a chamar Lino Ferreira e pede ao Governo que autorize a liberdade de exploração. A temporada de 1914-15 inaugura-se sob a batuta do “Pai Lino”, como lhe chamam nos bastidores.

A base da exploração do teatro passa a ser constituída por artistas emprestados de outros teatros ou por contratos a *cachet*, e, apesar destes procedimentos estarem fora dos trâmites legais, Lino Ferreira logra obter a permissão para os societários irem representar fora do Nacional, mediante despacho ministerial. Apesar do esforço do empresário, a época vem a verificar-se financeiramente desastrosa.

A 12 de Outubro de 1915, a Gerência pede autorização à tutela para fazer acordos com outras empresas, de forma a conseguir a renovação dos artistas do

elenco. Os actores continuam a sua luta contra o vínculo de exclusividade que os obriga a recusar qualquer outro trabalho noutras casas de espectáculo, e acabam finalmente por se libertar desse vínculo através de Decreto de 23 de Outubro de 1915.⁹ O diploma estabelece que podem actuar noutros palcos por prazos nunca superiores a um mês, desde que devidamente autorizados. Mas o resultado é a indisciplina geral. Assim que esta oportunidade se concretiza, os artistas societários começam a falhar aos seus compromissos para com o Nacional. Ninguém sabe onde estão, quando regressam e que sanções lhes podem ser aplicadas por incumprimento. O Teatro Nacional não parece ter solução e Lino Ferreira abandona a Gerência no final da época.

Luís Galhardo, empresário teatral, assume a Gerência da temporada seguinte. Constitui-se um elenco com 52 artistas, entre societários e contratados, que constituem dois turnos de representação, o que permite a organização de uma *tournee* ao Norte sem comprometer os espectáculos no teatro do Rossio. Apesar dos protestos dos societários em Fevereiro de 1916, por se sentirem preteridos pelos contratados, a época revela-se satisfatória.

A temporada de 1917-18 inicia-se com a demissão de Luís Galhardo, a quem sucede Inácio Peixoto. As quezílias de bastidores persistem e os societários continuam a solicitar licenças para representar fora do Nacional, assim como aumento de percentagem nos lucros. Júlio Dantas apresenta um projecto tendente a melhorar a situação financeira do Cofre de Subsídios e Socorros, e eis que uma nova maré de descréditos inunda o Teatro Nacional. Inácio Peixoto pede a sua demissão em Outubro de 1918, e é substituído por Luís Pinto. A 30 do mesmo mês, a Sociedade Artística é dissolvida e é nomeada uma nova Comissão de Reforma, muito solicitada nas páginas dos jornais e pela Associação de Classe dos Artistas Dramáticos.

A Comissão nomeada para a Reforma é composta por seis dramaturgos, pelo Comissário do Governo, pelo Director-Geral das Belas Artes, por um antigo comissário, alguns empresários, três actores e por delegados da Associação dos Trabalhadores dos Teatros e da antiga Sociedade Artística. A Comissão instala-se no Ministério a 20 de Fevereiro de 1919 para preparar o seu relatório a ser deverá

⁹ *Diário do Governo*, 30 de Outubro 1915.

ser entregue até final de Março. Volta a entrar em cena Lino Ferreira presidindo ao funcionamento do Nacional.

A 19 de Maio é publicado um decreto anunciador de melhorias, mas que não inclui qualquer subvenção ou medida salvadora da crise que se evidenciara. A Sociedade Artística é dissolvida e surge agora uma nova Sociedade Artística, formada pelos artistas da anterior que o haviam requerido. O número de actores compõe-se de 16 a 18 membros, as suas quotas de lucros são aumentadas de 150\$00 para 180\$00, com um bónus de 30% em cada espectáculo em que interviessem, e as actrizes recebem mais 2/3 do seu salário para as suas despesas com *toilettes*. A Sociedade passar a ter que ser gerida por um administrador gratificado, com 5% da percentagem de lucros, sendo obrigada a apresentar quatro originais em cada época. O administrador nomeado é Luís Galhardo. Os autores saem bastante beneficiados, com percentagens sobre as récitas de festa e indemnizações no caso de interrupção das suas peças.

Na perspectiva dos societários – que são, afinal, exactamente os mesmos da Sociedade Artística anterior –, o aumento da quota de lucros é considerado insignificante. No entanto, no ano seguinte, vêm aumentar as suas quotas individuais, por Decreto de 2 de Abril, e a sua quota aumentada para 300\$00 escudos pelo Decreto de 19 de Maio. No entanto, os desentendimentos continuam a fazer-se sentir e a situação financeira mantém-se precária. É então nomeado um novo Comissário, de seu nome Santos Tavares, para reformar a orgânica viciosa do Nacional, mas os problemas persistem. Alguns societários faltam constantemente e outros vão representar noutros teatros, sem pedir qualquer licença, comprometendo os espectáculos agendados no Nacional. António Pinheiro, Joaquim Costa e Carlos Santos continuam a pisar os palcos daquele teatro, mas todos se encontram em situação ilegal, apesar de contribuírem para o Cofre. Escreve Matos Sequeira que “o que lá havia na realidade era aquela indisciplina tradicional, uma permanente revolta surda, a explosão habitual das vaidades” (MATOS SEQUEIRA: 1960: 547), e era essa a conclusão a que chegava Santos Tavares, no relatório sobre o Nacional.

Na imprensa, a campanha de descrédito prossegue e os desentendimentos entre artistas arrastam-se durante as temporadas seguintes. Na sequência destes acontecimentos, alguns artistas iniciam uma campanha contra o Administrador do

Teatro Nacional, apoiada pela imprensa, que obrigam Luís Galhardo a desistir do lugar. Em Dezembro, os actores do Nacional regressam do Brasil, de onde chegam notícias sobre os valores exorbitantes que alguns actores, como Eduardo Brazão e Lucinda Simões, recebiam por espectáculo. A maior parte abandona a Sociedade assim que regressa. As questões económicas adensam-se e o Administrador vê-se impotente para impor a disciplina. Santos Tavares resolve pedir a demissão do cargo, julgando inútil o seu relatório, face à derrocada iminente do teatro do Estado, mas a demissão não é aceite, nem mesmo na segunda vez.

Em 1923 é nomeada uma nova Comissão para estudar a remodelação e o funcionamento do Nacional, encabeçada por Júlio Dantas. Apesar de os desacatos e desentendimentos se manterem, o Cofre de Subsídios e Socorros continua estável sob a direcção de Carlos Posser. Nesse ano, o artista propõe que as inscrições de 3% do fundo do Cofre sejam convertidas em Bilhetes do Tesouro, assim como o montante das inscrições e os cinco contos depositados na Caixa Económica, para que se obtenha um aumento do rendimento e as pensões possam ser aumentadas. Os lucros da Sociedade Artística também têm um acréscimo estabelecido pelo Decreto de 31 de Março, passando para oito décimos para uns societários, e nove décimos e meio para outros. No final da temporada, quando os lucros são divididos entre os societários, conclui-se não haver qualquer fundo de reserva para solver os compromissos com os ordenados, o pessoal empregado e a Companhia das Águas, de modo que os societários se vêm obrigados a devolver parte do que tinham recebido. Fecha-se o teatro, com apenas o projecto de uma *tournee* apenas envolvendo quatro actores.

A 30 de Agosto o Decreto do Governo nº 9.088 estabelece uma nova reforma, sendo criada a quarta Sociedade Artística. Neste novo quadro, desaparecem as classes que distinguiam os societários que passam a ter os seguintes *emplois*: três galãs, dois centros, um característico, duas damas, uma característica, duas ingénuas e uma *soubrette*. As inscrições dão direito de preferência aos antigos societários mas sempre na perspectiva das suas capacidades artísticas se ajustarem ao *emploi*.

As medidas são abundantes e ocupam várias páginas do diário do Governo. Destas destacam-se: a elaboração de um novo Regulamento de Palco, a fixação em dois contos de réis da quota de lucros mensal, a limitação a seis do número de

artistas escriturados, sendo dada preferência aos alunos da Escola da Arte de Representar, e até a utilização de peças originais. Pode-se também referir o aumento das pensões vitalícias de inactividade, a criação de um Conselho de Leitura, a manutenção do Conselho Teatral e a aceitação do princípio da liberdade de trabalho para os artistas do teatro quando o Nacional se encontrasse fechado.

Contudo prossegue a instalação de sucessivas comissões, a publicação de decretos, portarias, regulamentos, a elaboração de estudos e propostas de reforma. Legisla-se inadequadamente, sem antes se proceder a um diagnóstico aprofundado e sem estabelecer um quadro legal estrutural, optando-se pela elaboração de decretos e portarias em função das dificuldades do momento, numa autêntica “navegação à vista”. De tal modo assim é, que António Pinheiro escreve que o Teatro Nacional “não tem, nem terá conserto, enquanto nas cadeiras ministeriais da instrução e das finanças, do nosso malfadado país, se sentarem políticos sem o menor ideal estético, sem a menor noção de Arte, com A grande” (PINHEIRO 1929: 199).

Em 1924 é publicado mais um diploma que, desta vez, consigna um subsídio de 150.000 escudos mensais para o Teatro Nacional, ao mesmo tempo que declara que essa verba não podia ser concedida porque o Estado não está habilitado a despendê-la. O Nacional continua em descrédito e nessa época estima-se em 990 contos de réis a verba necessária para que o teatro funcione. No início do ano de 1924, o Grémio dos Artistas Teatrais e a Sociedade dos Escritores e Compositores solicitam ao Governo mais uma reforma do Nacional. Porém, como a reforma tarda, a Sociedade dos Artistas Dramáticos e a Sociedade dos Autores, apostadas em mais um esforço de reestruturação do Teatro Nacional, organizam um comício, em Fevereiro desse ano, para exporem a sua opinião sobre a reforma do Nacional, comentando-se na edição de 1 de Março do jornal *O Século* que o “Estado continua a votar ao ostracismo e ao mais soberano desprezo a função dignificadora que compete ao Teatro Nacional”.

Nesse comício, realizado no Avenida, criam-se as bases para um projecto de reforma do Nacional, apresentado ao Ministro da Instrução. O Grémio dos Artistas Teatrais (Sindicato Profissional) propõe nesse projecto que a administração e a fiscalização do Nacional sejam feitas pelo Estado, por intermédio de um gerente nomeado pelo Ministro da Instrução Pública mas eleito pelo Conselho Teatral de

entre três candidatos votados pela Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses, pelo Grémio dos Artistas Dramáticos e pela Associação de Críticos Teatrais.

Nesse projecto expõem-se ainda as competências do gerente, as regras de escolha do repertório, e a criação de um Conselho de Leitura, de um Conselho Fiscal e de um Quadro Artístico e Auxiliar. Este último seria composto por doze artistas de primeira categoria (sete actores e cinco actrizes), cinco artistas de segunda categoria (três actores e duas actrizes), cinco primeiros prémios da Escola da Arte de Representar (três actores e duas actrizes), um primeiro director de cena, um segundo director de cena (contra regra), um primeiro ponto, um segundo ponto, um mestre maquinista e um aderecista. Todo o pessoal teria vencimento anual, um mês de licença com vencimento, no mínimo (Agosto), e estaria impedido de participar noutros espectáculos públicos. Os artistas seriam obrigados a desempenhar todos os papéis que lhes fossem atribuídos e a representar nos teatros escolhidos pelo gerente, com aprovação do Comissário do Governo. Aos artistas e técnicos seriam aplicadas penas disciplinares consentâneas com a gravidade das faltas cometidas. A admissão dos artistas de primeira e segunda categoria seria feita por requerimento dos interessados, por intermédio do Grémio dos Artistas Teatrais com aprovação do Conselho Teatral, e as nomeações seriam feitas pelo Ministro da Instrução Pública.

No que se refere à receita líquida no final de cada época, seria dividida segundo as seguintes percentagens:

- 40% para o Tesouro Público;
- 20% para distribuir pelos artistas (inscrite como uma compensação aos seus diminutos ordenados e dividida proporcionalmente);
- 20% para o Fundo de Reserva do Teatro Nacional;
- 5% para a Caixa de Pensões Grémio dos Artistas Teatrais;
- 5% para o Instituto de Beneficência da Sociedade dos Escritores e Compositores Teatrais Portugueses;
- 5% para a Casa dos Jornalistas.

Estas propostas não foram postas em prática e, na mesma altura, a Sociedade Artística do Teatro Nacional apresentou o seu pedido de insolvência por falta de recursos. O Nacional acaba por fechar as suas portas, apesar dos antigos societários terem autorização para explorar o teatro até ao final da época, uma vez que seria impossível encontrarem trabalho a meio da temporada.

Pelo seu lado, o Conselho Teatral decide que o teatro deve ser explorado pelo Estado mas sem sucesso. António Pinheiro pede a sua demissão do Conselho Teatral e da Comissão de Representação Oficial do Grémio, cansado de “esgrimir com os moinhos” (PINHEIRO 1929: 473). A este propósito, comentam Cézar e Júnior:

Essa tão debatida questão da reforma da casa de Garrett (...) renasce em cada abertura de época teatral naquele edifício que devia ser o nosso primeiro teatro de declamação e não passa, no fim de contas, de uma sucursal da Arcada. (CÉZAR/JÚNIOR 1914: 37)

A 15 de Novembro de 1929, o Diário do Governo publica uma portaria com data de 12 do mesmo mês, que manda abrir concurso público, com várias obrigações que ficam sob responsabilidade dos adjudicatários, entre as quais se inclui a permanência integral do elenco, a apresentação de 200 espectáculos em oito meses de exploração – sendo que todos deveriam ser de teatro declamado –, e o pagamento ao Estado de 10% da receita bruta de exploração. Além disso, todos os encargos, responsabilidades jurídicas e obras de remodelação ficariam igualmente a cargo do concessionário do teatro.

O concurso não se revela tentador para as empresas, sendo desanimador o exemplo das explorações deficitárias anteriores. Contudo, um grupo de artistas jovens assume a concessão do teatro e o Governo acede a que a maior parte dos encargos previstos na portaria de 12 de Novembro sejam aliviados. Inicia-se, assim, a era de Amélia Rey Colaço e Robles Monteiro.

No *Diário de Lisboa* de 10 de Dezembro de 1929, Norberto de Araújo queixa-se de que nunca se escreveu tanto sobre teatro, nunca tanta gente de tantas funções diferentes opinou sobre teatro e, no entanto, a crise do teatro prossegue. Nesse artigo, declara ainda a sua profunda admiração pelos artistas que se

consomem a trabalhar, desconhecendo o dia de amanhã, numa profissão que o autor compara à do mineiro. Acusa ainda a crítica de ser a ditadura do teatro e apela para que a crítica cumpra a sua missão de inspirar e corrigir, ao invés de “desbaratar”.

Entretanto, o Decreto nº 19.933 de 23 de Junho de 1931 apresenta-se mais generoso para com a companhia que explora o Nacional. O Estado dispõe-se a pagar à empresa concessionária o montante de 400.000\$00 escudos, por conta das obras realizadas e dispensa os 10% sobre as receitas brutas durante os primeiros cinco anos de exploração. Um ano mais tarde, o Decreto nº 21.426 de 30 de Junho concede 280.000\$00 escudos, acrescidos do montante de 80.000\$00 para se instalar o aquecimento central do edifício. Apesar destas benfeitorias, a época não se revela próspera e a companhia vê-se obrigada a solicitar a alteração das condições vigentes, pedindo nomeadamente que o pagamento de rendas seja dispensado e o custo das obras liquidado anualmente. Cria-se uma nova Comissão, para elaborar um novo contrato que possa assegurar o funcionamento regular do teatro. Na imprensa, enchem-se páginas sobre a agonia do Nacional. Mas nem a Comissão nem a imprensa fazem nascer qualquer resolução ministerial.

Apesar destes acidentes de percurso, com a concessão da exploração do Teatro à Companhia Rey Colaço - Robles Monteiro, assiste-se, finalmente, a um período de estabilidade do Teatro Nacional.

1.3.2. Os teatros privados

Os teatros privados pertenciam a um empresário ou uma sociedade empresarial, que empregava um conjunto de actores, organizados numa companhia e alugava o espaço onde decorriam os espectáculos.

Estes teatros obedeciam à regulamentação relativa ao funcionamento geral das casas de espectáculos, mas eram livres de estabelecer as suas próprias regras de gestão interna, às quais ficavam obrigados os artistas contratados.

A escolha do repertório era decidida pelos empresários, apesar da necessidade do carimbo de autorização, que devia ser emitido pelas entidades competentes, para a representação dos espectáculos. A autoridade competente à

época era o Governador Civil que, por inerência, assumia o cargo de Inspector-Geral dos Teatros.



Fig. 2 Teatro Municipal S. Luís no início do século

FONTE: Arquivo Municipal de Lisboa – Núcleo Fotográfico

Como qualquer outra empresa, o objectivo destes teatros é a obtenção de lucro e, por isso, os empresários fazem valer esta lógica dentro do teatro, fazer valer o seu poder junto dos trabalhadores de forma despótica. O Visconde de São. Luís Braga afirma-se, nesse contexto, como um dos empresários mais marcantes da época. Admirado por muitos, nomeadamente por ter trazido as grandes estrelas europeias a Portugal, como Duse, não deixa de ser vivamente criticado pelos actores da sua companhia, que o acusam de os “espremer” como se fossem limões, alegando que o seu espírito mercantilista constitui a causa da decadência do teatro português e do brasileiro.

A este propósito, aquando do falecimento do Visconde de São Luís Braga, Lucinda Simões escreve, no seu livro de memórias, que o conhecido empresário não se interessava pela qualidade das peças mas apenas pelo dinheiro que estas

poderiam render e usava os actores até à sua exaustão, acusando-o de trazer a desordem e a indisciplina ao teatro português:

No dia 14 de março, faleceu o visconde de S. Luiz Braga.

Tinha elle por habito dizer: “Que os artistas eram como os limões, expremiam-se até deitar succo. E que depois de bem exprimidos, deitavam-se para o lado, por inúteis.”[...] Mas deve acrescentar-se que se a sua actividade febril e ambiciosa deu numa larga temporada ambição e brilho ao meio theatral, era movido só pela ancia de levar, como elle dizia abertamente: *Dinheiro para casa*. Nada fez pelo theatro. Desorganizou-o. Não attendia ao merecimento das peças. Escolhia aquellas que por dadas circumstancias, *mais dinheiro pudessem dar*. Era meticoloso nas despesas de montagem de scenario e guarda-roupa, para gastar o *menos dinheiro possivel*. Extenuou os seus melhores artistas, com um trabalho insano e *tournées* fatigantes, expremendo-os – como dizia – para delles alcançar, *quanto dinheiro pudessem dar*. Substituia os primeiros artistas, pelos secundarios, em casos de doença, sem respeito pela arte, nem pelo publico... por *causa do dinheiro*. E como para chegar aos seus fins, precisava empregar todos os meios: fazia concessões... dispensava sorrisos e amabilidades, como um *charmeur* que era, para obter tudo quanto queria! E por tão pernicioso forma, assim estonteou tudo e todos e trouxe a desordem e a indisciplina que hoje lavra pelos theatros! (SIMÕES 1922: 209)

Adelina Abranches, pelo contrário, considera o Visconde o verdadeiro impulsionador e animador do teatro português, já que conseguira trazer a Portugal as melhores figuras do teatro estrangeiro, considerando-o inteligente, hábil e o “gentleman dos empresários de Lisboa” (ABRANCHES 1947: 197).

Apesar de serem considerados “mercenários” e de serem acusados de estarem preocupados mais com os lucros do que com a arte, a verdade é que os empresários têm muitas despesas e custos fixos elevadíssimos, pelo que várias empresas entraram em falência. Só o imposto municipal sobre as casas de espectáculos variava entre 5 a 10% do rendimento correspondente à lotação total de cada espectáculo. E acrescem a esse gasto todos os custos com a companhia, o aluguer da sala e a publicidade, entre muitos outros.

Os empresários formam a base de todo o movimento teatral da Primeira República, sem os quais este não existiria, ou, pelo menos, com o mesmo fulgor. E

foi para proteger uma actividade desregulada, com contratos orais, sem horários de trabalho e sem uma legislação eficaz e abrangente, que foi criada a Associação de Classe dos Artistas Dramáticos.¹⁰

¹⁰ A bibliografia consultada é escassa sobre esta matéria. A este propósito ver VASCONCELLOS 2003, TRISTÃO 1919, REBELLO 2010, PINHEIRO 1909, 1912, 1929, MADUREIRA 1903, BASTOS/VASCONCELLOS 2004, SANTOS 1927, 1950.

2. CONDIÇÕES LABORAIS DOS ARTISTAS

Regressemos por momentos ao século XIX, para salientar como a revolução liberal de 1820 deu um novo impulso à ascensão social da burguesia. Neste contexto, assiste-se à crescente inserção do actor na sociedade e ao seu reconhecimento, como revelam as distinções que lhes são atribuídas. Em 1839, Epifânio Augusto Gonçalves, primeiro actor da companhia do Teatro do Salitre, é agraciado com o hábito de Cristo, distinção que também é conferida a Francisco Frutuoso Dias, seu colega. Essa tendência prosseguiu e, até ao final do século, foram ainda atribuída a comenda de São Tiago a João Anastácio Rosa, Tasso, João Carlos dos Santos e Virgínia.

Contudo, ser actor não era bem visto no início do século XX. António Pinheiro, por exemplo, descreve nas suas memórias o desgosto dos seus pais no dia em que decidiu enveredar pelas artes performativas. De igual modo, Eduardo Brazão deu com pesar a mesma notícia aos pais, pois “ser actor era o mesmo que ser boémio” (BRAZÃO, 1925:34). Também Mercedes Blasco escrevia nas suas memórias que a sua tia nunca lhe havia perdoado por ter “entrado para o teatro” (BLASCO, 1908: 18). A profissão foi-lhe de tal maneira proibida que teve de fugir de casa para se poder dedicar aos palcos. Também o tio de Chaby Pinheiro não gostou que este entrasse para o teatro (PINHEIRO 1938: 19) e, por seu turno, a mãe de Carlos Santos, que era actriz e Primeira Figura do elenco do teatro do Príncipe Real, tentou dissuadi-lo dessa “persistente ideia do Teatro” (SANTOS, 1950: 40). O pai de Augusto Rosa, também ele actor, aceitou, contrariado, que o filho seguisse as suas pisadas, tendo-o, porém, impelido a ser actor em Espanha, onde os artistas eram melhor pagos.



Fig. 3 Caricaturas de diversos actores e actrizes, da autoria de Amarelhe.

FONTE: Museu Nacional do Teatro

Para além de escolherem uma profissão não reconhecida (“Como é ingrata a vida de actor!”, afirmava Eduardo Brazão), com tanta insegurança financeira e profissional, o facto de a exercerem em Portugal criava um desgosto suplementar. As críticas ao nosso país eram constantes e são visíveis nas biografias dos actores dessa época. Eduardo Brazão escrevia: “não vale a pena ser grande em Portugal” (BRAZÃO, 1925: 47); E. Deforges dizia que “em qualquer género a maior fatalidade que pode suceder a quem tem talento, é ter nascido português” (BASTOS, 1903:64); e Mercedes Blasco acrescentava que era preciso “muita vocação e desinteresse para ser-se artista dramático no nosso paiz” (BLASCO: 1908, 154-155). Esta actriz chega mesmo a afirmar que tinha “medo de morrer aqui, nesta indiferença” (BLASCO 1920: 295), “terra de ingratos” (BLASCO 1920: 296), depois de ter vivido uma gloriosa carreira no estrangeiro e ter voltado a Portugal para se encontrar desempregada e “manietada por uma criminosa indiferença da parte dos empresários portugueses” (BLASCO 1920: 289). O pai de Augusto Rosa, aconselhando o filho na sua juventude, afirmava que os “artistas no nosso país são

mal recompensados; é porque sei que morrem de fome, ou quase” (BRAZÃO 1925: 35).

2.1 FORMAÇÃO: CONSERVATÓRIO E CURSO LIVRE DA ARTE DE REPRESENTAR



Fig. 4 Sarau no Teatro Nacional pelos alunos do Conservatório. 1912

FONTE: Arquivo Municipal de Lisboa – Núcleo Fotográfico. Fotografia de Alberto Carlos Lima

É de justiça salientar que os artistas da Primeira República eram bastante versáteis. Passavam da opereta para o drama e do drama para a comédia, preenchendo as exigências das programações dos teatros a que pertenciam. Contudo, a grande maioria não possuía qualquer tipo de formação. Alguns nem sequer sabiam ler. A profissão aprendia-se em cima dos palcos, com as orientações dos ensaiadores. Apesar disso, autores como Souza Bastos insistiam em que a vocação ou o talento, por si só, não eram suficientes, sendo necessários o estudo, a observação e a disciplina (BASTOS, 1903: 115). O Diário do Governo de 25 de Maio de 1911, que institui a Escola da Arte de Representar, inclui o relatório da Direcção Geral da Instrução Secundária, Superior e Especial, em que se afirma:

Assente o princípio de que os artistas dramáticos são educadores do público, é incontestável que eles não podem deixar de receber uma instrução especial, que os autorize a não falsearem a sua missão. De facto, não é pequeno nem fácil o encargo que o actor recebe ao tornar acessível à inteligência da multidão as obras, cada vez mais complexas, cujo desempenho os autores lhe distribuem.

“Olhe que uma artista sem instrução é como um lindo cofre... sem nada lá dentro” (ABRANCHES 1947: 48), afirmava a actriz Emília das Neves à mãe de Adelina Abranches, quando esta decidiu seguir a vida artística. Também o pai de Eduardo Brazão o aconselhou a estudar muito, estudar sempre, porque “a arte não estaciona, avança sempre” (BRAZÃO 1925: 24).

Já Almeida Garrett, ao aceitar a incumbência régia de apresentar “um plano para a fundação e organização de um teatro nacional”, revelava plena consciência de que um dos pilares da reforma necessária era a formação de actores e, por isso, criou um Conservatório Geral de Arte Dramática. Dois anos depois da sua inauguração, o Conservatório tinha cerca de 200 alunos, que em parte se destinavam a integrar o elenco do Teatro Nacional.

Não foi exactamente isso que aconteceu. Com a destituição das funções de Garrett, o Conservatório entrou em declínio, o que se traduziu na redução do orçamento e do quadro de professores, e culminou com a suspensão temporária das aulas de teatro. Em 1860, Júlio César Machado escrevia que “embora existindo há vinte anos, o Conservatório nunca produziu um actor que se veja e um cantor que se ouça”. Meio século depois, Fialho de Almeida afirmava que “desde que o Conservatório foi instituído até hoje não tenho notícia de nenhum grande artista dramático que lá tenha sido educado; até ia dizer que não saem de lá senão medíocres” (ALMEIDA, 1925: 14).

Importa referir que a maioria dos actores do século XIX e início do XX não tinha frequentado o Conservatório. Dos 24 actores que constituíam o elenco da companhia inaugural do Teatro Nacional, apenas dois vinham do Conservatório – os restantes já exerciam a profissão antes de este começar a funcionar. A formação de grande parte dos actores ficou a dever-se a Émile Doux, que melhorou o ímpeto declamatório dos actores portugueses a que boa parte dos textos representados apelava. Foi também a Émile Doux que se deveram algumas inovações, como a substituição das velas por petróleo na iluminação, bem como o aperfeiçoamento dos cenários e da maquilhagem. Adelina Abranches tece grandes elogios a Émile Doux, por ter “arrumado a nossa casa teatral” (ABRANCHES 1947: 52). Epifânio terá sido o seu melhor discípulo no que toca à direcção de actores e ao aperfeiçoamento da montagem, chegando mesmo a ser considerado o “mestre dos artistas dramáticos do seu tempo” (AMORIM, 1984: 27).

Seja como for, em todos os tempos do teatro português, os grandes actores e atrizes fizeram-se na rua, em plena multidão, estudando e observando a vida em plena liberdade. Fialho de Almeida conta que muitos deles tinham mesmo outras profissões: Taborda era tipógrafo, António Pedro, carpinteiro, Adelaide Douradinha lavava casas, e Adelina Abranches era filha de uma hortaliçeira do Campo de Sant'Anna¹¹. Outros seguiram os passos dos seus pais que já pertenciam ao mundo do teatro. A formação era feita com a prática. Mesmo Adelina Abranches, que tinha sido aluna do Conservatório, refere que foi com a prática que aprendeu a profissão, nomeadamente com o Mestre Augusto Rosa, que “agarrou no barro bruto que eu era e entrou de o modelar, com paciência de Job... Passei horas e horas a repetir um só acto, às vezes só uma cena” (ABRANCHES 1947: 184).

Voltemos, porém, ao Conservatório, para melhor entendermos como se desenvolveu, entre as suas virtudes e defeitos, essa instituição.

Havia já sido em 1860 que o Antigo Conservatório Nacional tinha passado a ser constituído por duas escolas: a Escola de Música e a Escola de Arte Dramática. Em 1909, dá-se um progresso a este nível, com Júlio Dantas a substituir D. João da Câmara na direcção da secção dramática, levando a Escola de Arte Dramática a tornar-se independente e atribuindo-lhe a designação de “Escola da Arte de Representar”.

Apesar de todas as críticas e sugestões, a formação manteve-se pouco aprofundada. António Pinheiro numa entrevista concedida a Rodrigues Laranjeira no jornal *Bandarilhas de Fogo* de 25 de Maio de 1911, volta a apelar a uma remodelação:

Desde que o Conservatório Dramatico foi instituído até hoje, não tenho noticia de nenhum grande artista dramático que lá tenha sido educado; até ia dizer que não saem de lá senão medíocres. Ainda ha annos, os dois professores de declamação encarregados de ensinar a mocidade a bem pronunciar o portuguez eram ambos gagos.

Semelhante crítica foi feita por Romualdo de Figueiredo, que, no Grande Congresso Nacional organizado pela Associação de Classe dos Artistas Dramáticos,

¹¹ Ver ALMEIDA 1925: 16.

sobre “O Theatro Portuguez na actualidade”, cujas actas se publicaram no Anuário da ACAD de 1910, considerou ou que “o curso de Arte Dramática (...) não oferece garantias aos seus diplomados por ser a sua organização escolar deficiente”. Nesse congresso, propôs-se, então, uma alteração das disciplinas, seguindo o exemplo daquelas que o Ministério de Instrução Pública espanhol tinha aprovado para o ensino da arte do actor, a saber: “resenha histórica do teatro e da declamação até ao renascimento; poesia e literatura dramáticas até à mesma época”¹² e declamação prática. Propõe-se igualmente que fossem acrescentadas disciplinas semelhantes às do Curso Livre da Arte de Representar organizado pela ACAD.

Na sequência desse Grande Congresso Nacional, procurou-se proceder a uma reestruturação do Curso. Seguindo a pedagogia moderna, tentou-se cobrir as várias áreas dessa actividade multidisciplinar, apostando também na formação cultural, tão necessária numa classe que era tida como inculta e mesmo analfabeta. António Pinheiro escrevia que os actores não sabiam ler, pelo que o ensaiador devia “meter o papelinho às marteladas no ouvido” (PINHEIRO 1929), acrescentando que, se todos os actores fossem medianamente ilustrados, teriam a nítida compreensão do alto fim artístico que tinham de cumprir.

A Escola da Arte de Representar torna-se, assim, um dos estabelecimentos de formação mais avançados da Europa. No preâmbulo do diploma, verberava-se a “censura humilhante e atrofiadora, que só por acaso e raras vezes consentia ao teatro livre, irreverente e altivo, mas generoso e emancipador, que visse a luz da ribalta”, obrigando os produtores de espectáculos a “alimentar-se, em regra, na seiva já esgotada do sentimentalismo” e a lançar mão “mais de requintes de estilo e de encenação aparatosa que de ideias sãs e nobres, patrióticas e reabilitadoras”.

O *Diário do Governo* de 23 de Agosto de 1911 indica Lucinda Simões, Augusto Rosa e António Pinheiro como professores das novas cadeiras, mas de imediato surgem críticas pela ausência de um concurso aberto sendo consideradas ilegais estas nomeações.

A estrutura curricular do curso passou a estar dividida em três segmentos - “Filosofia da Arte”, “Técnica da Arte” e “Realização Cénica da Arte” - e composta por oito cadeiras ministradas pelos seguintes professores:

¹² *Anuário da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos*, 1909

1ª cadeira – Língua e literatura portuguesa – Alberto Ferreira Vidal
2ª cadeira – Arte de Dizer – José António Moniz
3ª cadeira – Filosofia Geral das Arte – José Hipólito Raposo
4ª cadeira – Arte de interpretar – Augusto Xavier de Melo
5ª cadeira – Estética e plástica teatral – António Pinheiro
6ª cadeira – História das literaturas dramáticas – Júlio Dantas
7ª cadeira – Arte de representar - Sexo feminino – Lucinda do Carmo; Sexo masculino – Chaby Pinheiro
8ª cadeira – Organização e administração teatral – Augusto de Castro
Sampaio Corte Real
Ginástica teatral
Dança – Encarnação Fernandes

Devido à baixa instrução da população, dispensou-se temporariamente o exame do ensino primário superior como condição de admissão e optou-se por provas específicas, como a “leitura em voz alta de um trecho de prosa e de outro em verso” e a “recitação de vinte versos à escolha do candidato”. O decreto de 1911 veio ainda determinar que a admissão de docentes fosse feita por provas públicas, exigindo, entre outras coisas, um “documento que prove a adesão às instituições republicanas, Constituição e leis da República”.

As críticas à falta de qualidade artística dos actores prosseguem em todos os quadrantes. Em 1913, é criada a Revista *Teatrália*, administrada pela Escola, comentando Fernando Pessoa, ironicamente, que a única vantagem da revista é o facto de “os alunos da dita escola enquanto escrevem não representam” (*Teatro*, 8 de Março de 1913).

A partir de 1913-14 são introduzidos “cursos anexos”, alargando o âmbito da actividade teatral, que até então se restringia à formação de actores, a outras artes do palco. Surgem os cursos de “pintura cenográfica e decoração teatral”, o de “indumentária prática teatral” e o “curso de bailarinas”.

Os alunos recebiam o “diploma de artista dramático” apenas quando obtinham o 1º, 2º ou 3º prémio nas provas finais realizadas no Teatro Nacional. Os restantes ficavam apenas com o “diploma do curso”.

A Escola organizava apresentações públicas que eram consideradas pela crítica uma verdadeira “estopada”, comparando-as a um fraco espectáculo dado por um grupo de amadores. Era sobretudo quando as apresentações se realizavam no Teatro Nacional que a crítica se tornava implacável, nomeadamente em relação aos responsáveis pela formação dos futuros actores. Tomemos os comentários da revista Teatro de 1 de Março de 1913:

Lá que os srs. Júlio Dantas, Augusto Castro e... qualquer coisa Raposo, em amena companhia com a sr.^a Lucília do Carmo, dêem, na frisa junto ao palco, o espectáculo do seu enternecido desvanecimento pela prova dos menores”, ainda o crítico Eduardo de Freitas entende; o que se não compreende é que tais enternecimentos lhes retirem a “responsabilidade do pouco de vergonha que semelhantes caganifâncias artísticas deveriam proporcionar às suas inteligências”.

Com intermináveis obras de recuperação, constantes alterações de programa e um projecto grandioso de Júlio Dantas, que consistia em cobrir a Galeria dos Passos Perdidos com painéis de azulejos que representassem a história do teatro português - o que demorou quinze anos a ser terminado, para, pouco tempo depois, serem retirados¹³ - a utilidade do Conservatório era posta em causa e criticada, uma vez que, aparentemente, “da casa dos Caetanos não há meio de sair um talento que nos deslumbre”, como dizem César e Júnior:

É então uma inutilidade o nosso Conservatório? Pelo contrário. De uma grande utilidade... para os professores e contínuos, que têm tanto direito à vida como qualquer de nós.” (CÉZAR/JÚNIOR 1914: 21)

Em Outubro de 1915 iniciou-se ainda o Curso Nocturno da Arte de Dizer e da Arte de Representar.

No entanto, registaram-se melhoras que foram sentidas e publicamente afirmadas nos anos subsequentes. De tal modo que, a 28 de Julho de 1924, escrevia-se no jornal *A Capital* que se assistia a uma diferença considerável nas

¹³ O painel azulejar relativo à primeira representação de *Frei Luís de Sousa* foi descoberto e recuperado em 2010 e encontra-se, presentemente, no Museu Nacional do Azulejo.

companhias de teatro, devido ao papel que a Escola da Arte de Representar tinha desempenhado. Catorze anos antes, esse jornal tinha publicado um inquérito ao teatro nacional, feito aos mais ilustres escritores e artistas, que tinham sido unânimes em afirmar que faltava uma boa escola da arte de representar. Os inquiridos haviam declarado que a educação da maior parte dos actores era, então, feita pela prática dos sucessivos papéis que lhes eram confiados, referindo a esse propósito que “no teatro ensaia-se, na escola ensina-se”, sendo ao Conservatório dirigida a crítica de não tinha conseguido fazer disciplinas e conjugar os elementos dispersos que contribuísssem para que o teatro português existisse como força social. Agora, finalmente, o Conservatório começava a fazer diferença nos palcos nacionais.

Não obstante, o Conservatório continuava a ser criticado pela má ou insuficiente formação. Armando Ferreira escreve, a propósito das provas finais dos alunos do Conservatório, que “Lá se deveria ensinar os actores a conversar e não a gritar, declamar, vomitar...” (FERREIRA, Armando “O filme da semana” in *ABC*, nº 572, 30 de Julho de 1931) e, dois anos depois, afirma ainda que o Conservatório é “uma espécie de consagração oficial do amadorismo” (FERREIRA, Armando “A 28ª audição escolar do Conservatório ou o Teatro de conserva...” *O Notícias Ilustrado*, nº 270, 13 Agosto 1933). É possível perceber dois tipos de críticas ao ensino do Conservatório, completamente díspares: uns, como as avançadas por Rojão Nobre, que criticam a Escola por não ter desenvolvido o gosto pelo Teatro Clássico Português; outros, criticando-o pela falta de modernização e por não formar os alunos para a inovação.

Em 1908, a Associação de Classe dos Artistas Dramáticos cria o “Curso Livre de Arte de Representar”, disponível para jovens aspirantes a actores, para actores profissionais sem formação e para espectadores interessados em adquirir conhecimento sobre a área. Na ocasião do lançamento desse Curso, em Dezembro de 1909, é publicado um folheto de propaganda que justificava a importância deste curso, pelas “exigências, dificuldades e escolhos” da carreira da representação, para “atender com êxito às finuras e subtilezas da interpretação reclamadas pelas modernas peças”, e para uma “lustração e educação de certo modo esmerada” e não “a simples imitação e conselhos de mestres” (*Diário de Notícias*, 29 de Dezembro de 1908).

Este Curso era constituído por três anos lectivos e o seu plano era o seguinte:

CURSO ORDINÁRIO

1º ANO

Língua e literatura dramática portuguesa

História das literaturas dramáticas

Arte de dizer

2º ANO

Arte de dizer

Mímica e pantomima

Anatomia artística

3º ANO

Arte de interpretar

Estética teatral e encenação

História do vestuário no teatro

Caracterização

CURSO COMPLEMENTAR

1º ANO

Sociologia

Psicologia-fisiologia

2º ANO

Sociologia

Psicologia e psiquiatria

Estética filosófica e artística

3º ANO

Sociologia

História geral das artes

Acústica e óptica

CURSO SUBSIDIÁRIO

1º ANO

Francês
Coreografia
Ginástica sueca
2º ANO
Esgrima história e contemporânea
Noções de música e canto coral
Italiano
3º ANO
Arte de representar (parte prática)

Como é possível verificar a partir do Plano do Curso, são várias as disciplinas que o compunham, abarcando matérias teóricas no domínio da língua e literatura portuguesas, história das artes e da literatura dramática, mas também no campo da estética filosófica e artística, sociologia, psicologia e psiquiatria. De carácter mais prático, integravam esse curso a arte de dizer e de interpretar, a mímica, a pantomima, a caracterização e a anatomia artística. No 3º ano do curso, os alunos eram admitidos como figurantes no teatro D. Maria e no D. Amélia, o que lhes assegurava um estágio prático.

Em 1917, o analfabetismo era ainda considerado um dos principais defeitos dos artistas portugueses, o que levava à “absoluta impossibilidade de os educar, de os polir” (*Jornal dos Teatros* nº36, 2 de Setembro de 1917). A falta de intuição, de talento e de empenho eram também recorrentemente mencionadas.

2.2 AS TEMPORADAS TEATRAIS E AS *TOURNÉES*

“A temporada que foi sempre, e é, o terror dos actores – o Verão!”

António Pinheiro, *Ossos do Ofício*, 1912: 20

No tempo da Primeira República, as temporadas dos teatros decorrem, em geral, entre Outubro e Maio, em Lisboa, seguindo-se depois as *tournées*. Antes, as “escrituras teatrais” eram elaboradas por dez meses, mas, ao longo do tempo,

foram sendo reduzidas progressivamente, chegando a ter a duração de apenas sete meses.

Já nessa altura se opta, em alguns teatros, por ter a sala completamente às escuras, de modo a que os artistas não se sintam impelidos a cumprimentar um ou outro membro do público que reconheçam na plateia. A incomunicabilidade entre o palco e plateia surge na linha da estética naturalista, com o objectivo de manter o clima de ilusão e promover o desempenho artístico.

No final das épocas teatrais, iniciam-se as *tournées* pelas cidades e vilas do interior, reestruturam-se as companhias, reúnem-se grupos de actores e associam-se temporariamente artistas para organizarem a temporada seguinte. Como as empresas teatrais não forneciam qualquer ajuda de custo para a alimentação ou outra compensação financeira, muitas vezes eram os próprios actores que se organizavam e partiam em *tournee*, sem qualquer vínculo com as companhias. Para muitos artistas, estas *tournées* representam um “sacrifício fatigante” mas funcionavam contra o “chômage sempre aflitivo de três meses de inacção” (SANTOS, 1950: 56).

As *tournées* não tinham como fim a descentralização do teatro, mas a sobrevivência dos actores que ficavam sem receber durante cinco meses, assim que as temporadas terminavam: “as *tournées* servem para colher alguns recursos pecuniários que permitam aos diferentes intérpretes dos reportórios de Verão o atravessarem dois ou três meses sem a falta do pão quotidiano” (*Almanaque dos Palcos e Salas*, 1912).

A concentração do teatro em Lisboa pode ser explicada pela falta de formação dos portugueses, em grande parte analfabeta, o que justificava a indiferença e o menosprezo pela arte teatral. A esse facto aliava-se a inexistência de salas de teatros no resto do país, o que fazia com que alguns dos espectáculos das *tournées* fossem apresentados em “pardieiros que de teatro só teem o nome, onde as regras mais elementares de hygiene e segurança pessoal primam pela ausência”.¹⁴

António Pinheiro conta nas suas memórias (PINHEIRO: 1912) como as *tournées* artísticas pelo país eram duras, realizadas de forma muito rudimentar,

¹⁴ Resposta ao questionário dirigido à Associação de Classe dos Artistas Dramáticos pela Direcção Geral do Commercio e Indústria a 10 de Fevereiro de 1910.

por vezes sem existir um lugar digno para dormir (os actores eram considerados como indesejados pela sua má fama) e, em muitos casos, falta de público o que tornava difícil angariar recursos para os artistas voltarem para casa. António Pinheiro refere as tournées do Teatro D. Amélia, verdadeiras deambulações pelas províncias, com embarque de madrugada, tiritando de frio no Inverno, viajando sem comodidades e quase ao abandono. A título de exemplo, a *tournee* de 1904-1905 durou de 1 Maio a 8 de Agosto, foram percorridas 21 terras e feitos 48 espectáculos. A receita final foi de 1.363\$480 reis e a despesa foi de 1.180\$810, sendo de salientar que o lucro era dividido por 8 pessoas. Não era, de todo, compensador ou lucrativo.

No final das temporadas, além das *tournées* pelo país, os artistas e companhias inteiras partem para o Brasil. Apesar de a malária, trazida de terras de Vera Cruz, ser assinalada como frequente causa de morte dos artistas portugueses, não deixavam eles de ansiar pela ida ao Brasil, não só pela experiência estética¹⁵, mas também pelo aspecto financeiro. “Ai dos artistas portugueses se o mercado artístico brasileiro lhes faltasse!”¹⁶ Muitos artistas procuram trabalhar no Brasil, buscando (e encontrando) “recompensas materiais que a sua pátria lhes nega”.¹⁷ Mas do Brasil nem sempre chegavam notícias positivas relativas ao desempenho das companhias¹⁸ que apresentavam muitas vezes um repertório “feito à pressa” e insuficientemente preparado.

As actrizes portuguesas “consagradas” eram tratadas como verdadeiras divas e algumas tornavam-se “patronas” de grupos dramáticos brasileiros, como por exemplo o *Club Dramático Palmira Bastos*, situado no Rio de Janeiro.¹⁹

¹⁵ Encontramos maravilhosas descrições do Rio de Janeiro nas biografias de actores e actrizes.

¹⁶ Resposta ao questionário dirigido à Associação de Classe dos Artistas Dramáticos pela Direcção Geral do Commercio e Indústria 10/02/1910.

¹⁷ Idem.

¹⁸ É sabido que, muitas das vezes, os grupos que partiam para o Brasil eram compostos por vários actores provenientes de diversas companhias - incluindo uma “estrela”, para garantir o público, o que poderia, em parte, explicar as debilidades das representações.

¹⁹ Este *Club Dramático* oferece, em Junho 1908, aquando da chegada da actriz a essa cidade, um texto pintado em seda, e emoldurado com todo o requinte, elogiando-a e à sua carreira de maneira grandiloquente.



Fig. 5 Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1910

FONTE: Núcleo Caravelas

Lucinda Simões, na autobiografia publicada no Rio de Janeiro em 1922, escreve que o Brasil lhe deixa saudades e desejos de lá trabalhar, mas tal era impossível pela falta de organização e de contratos entre as empresas e os artistas. A actriz refere ainda que, no Rio de Janeiro, o trabalho é combinado “ao jour le jour” não havendo certeza de repertório, e “como os negociantes teatrais são dependentes da chuva e no Verão chove sempre, a vida nesses meses, no Rio, é deveras tormentosa” (SIMÕES, 1922: 197). Apesar disso, afirma que era de lá que os artistas traziam a “remuneração que dá o bem-estar” (SIMÕES, 1922: 87).

Chaby Pinheiro conta que as companhias pagavam a viagem de ida para o Brasil, sendo a volta por conta do artista. Segundo a *Folha do Dia* do Rio de Janeiro, publicada em 4 de Julho de 1910, as empresas davam a escolher entre a realização de um benefício e a passagem de volta. Por vezes, para os artistas menos conhecidos, o benefício não era suficiente para pagar as despesas e a viagem.

2.2 AS RÉCITAS OU FESTAS ARTÍSTICAS

Os actores, assim como os autores e outros intervenientes do espectáculo teatral, tinham direito, por contrato com as empresas, a “récitas” ou “festas artísticas”, que visavam a constituição de uma remuneração extra para o beneficiário.



Fig. 6 Récita de caridade no Teatro Nacional

FONTE: Arquivo Municipal de Lisboa - Núcleo Fotográfico. Fotografia de Alberto Carlos Lima

As récitas e as festas artísticas eram antes apelidadas de “benefícios”, termo que significava, até na sua etimologia, um verdadeiro auxílio monetário a favor do artista. Entretanto, esse sentido foi considerado humilhante e a designação foi alterada para récitas de homenagem assim comentadas pelo actor Carlos Santos:

Um gracioso eufemismo, como noite de festa bem merecida por algumas graduadas figuras de cena que, tendo entrado no ocaso da sua vida artística e no momento cruciante em que algumas delas já começavam a exhibir-se pela força imperiosa de precárias circunstâncias, travestidas de ouropéis a encobrirem a modesta vestimenta que lhes ficou do seu luzidio guarda-roupa de grandes heróis de cena, carecem de recursos com que enfrentem a velhice. (SANTOS 1950:54)

Quanto mais “consagrados” fossem os actores, mais benefícios conseguiam arrecadar. Os benefícios podiam ir de livros a jóias e mesmo a animais vivos (foi doado um casal de perus à actriz Maria Matos na sua festa artística do *Gymnásio* em 1917, como se refere no *Jornal dos Teatros* desse ano). Na generalidade, esses espectáculos eram bastante longos, chegando a estar marcado o seu início para as 18h45 e continuando pela noite dentro. Os espectáculos beneficiavam, não só aquele a quem eram oferecidos, mas também o próprio teatro, uma vez que o público fazia questão de acorrer nessa noite para felicitar o beneficiado. Muitas das vezes era o próprio beneficiado quem se encarregava de organizar o acontecimento, tomando a iniciativa de vender os bilhetes do espectáculo ou arranjar quem os vendesse, o que fazia com que houvesse, por vezes, uma perseguição ao público potencial.

Deve, no entanto, ser dito que as récitas não beneficiavam todos os actores: enquanto as récitas dos artistas de “primeira categoria” garantiam lotação esgotada, as dos menos conhecidos não eram concorridas, e o público só ia a esses espectáculos “muito rogado, instigado, pedido, solicitado”, como se escreve na *Folha do Dia*, publicada no Rio de Janeiro em 4 de Julho de 1910.

António Pinheiro criticou a banalização das récitas, nomeadamente o espaço dado pela imprensa a artistas secundários, de talento questionável, cujo mérito não lhes era devido:

Ainda não há dez meses, os jornais não se cansaram de reclamar, com retratos em todas as posições, a festarola de certa actrizinha de feira a que chamavam estrela e *divette* e mais não sei quantas baboseiras. Só porque tem um palminho de cara e dois palmos de pernas e também, ao que me dizem, um destes senhores *protectores* de respeito. Pois o benefício da lindeza foi... uma *récita de homenagem*. (PINHEIRO 1929: 343)

Apesar das críticas, as récitas eram necessárias para a sobrevivência financeira dos artistas e compensavam os meses de desemprego entre temporadas. Se não fossem os benefícios anuais, a vida económica de um actor “seria um caos e irremediável falência” (Resposta ao questionário dirigido à Associação de Classe dos Artistas Dramáticos pela Direcção Geral do Commercio e Indústria 10 de Fevereiro de 1910, publicado no Anuário de 1910).

As réeitas foram igualmente usadas pela ACAD (e, mais tarde, pela sua sucessora, a Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro) para angariar fundos para os seus cofres, como veremos adiante.

2.4 HORAS DE TRABALHO

O artista tem direitos que é justo salvaguardarem-lhe. (...) ele que luta tanto, que luta sempre, e que nem as tristes 8 horas de trabalho lhe concedem. Ensaia do meio-dia às 5 e à noite, vae para o theatro uma hora antes do público, para sahir meia hora depois d'elle Ora, contando 2 horas de estudo por dia, no mínimo, dá umas 12 horas de trabalho aturado. E, a respeito de descanso semanal (...) com a moda das matinées... conta por partidas dobradas...

Lucinda Simões, *Suplemento Ilustrado d' O Século*, 13 de Janeiro de 1910

O horário normal de trabalho nas casas de espectáculos de Lisboa em 1910 era composto pelos ensaios, das 11h às 17h ou 18h e das 20h às 00h, entrando muitas vezes pela madrugada. Quando havia representações, estas desenrolavam-se habitualmente das 20h15 às 00h, tendo diversos e demorados intervalos e havendo muitas vezes ensaios depois dos espectáculos. Pouco a pouco, a hora de início dos espectáculos foi sendo marcada para mais tarde. Dezasseis anos depois os espectáculos começavam quase às 22h. Apesar de ser obrigatório por lei a existência de um dia de descanso semanal, as empresas não o cumpriam.

As *matinées* decorriam das 14 às 17 ou 18 horas, seguindo-se a representação da noite à hora habitual (20h00). No Porto, as *matinées* começavam às 16 horas e acabavam 30 minutos antes do espectáculo da noite.

Em relação aos ensaios, as peças eram lidas, distribuídas e ensaiadas em 15 dias no máximo. Segundo Lucinda Simões, duravam entre cinco e oito dias, o que fazia com que os espectáculos fossem representados sem brilho e, em consequência, ficassem pouco tempo em cena sendo fulcral a existência de um ponto (SIMÕES, 1922: 22).

O tempo de ensaios era muito curto. Os intérpretes liam apenas as suas partes desconhecendo a obra inteira. Além disso, a evolução técnica dos mestres de cena da Europa tardava em chegar a Portugal.

Julião Quintinha descreve a indiferença dos actores relativamente aos seus papéis, acusando-os de não lerem as peças até ao fim e, por essa razão, não compreenderem a personagem:

A forma como os artistas – infelizmente, uma grande maioria – lêem os seus papéis mostra a evidência que nem se deram ao trabalho de os lerem, previamente, em casa. Nem uma inflexão certa nos garante que, dum modo geral, a personagem foi compreendida. A falta de curiosidade pelo que se passa em cena, quando em cena não estão, importando, portanto, a incompreensão total da obra, é uma das mais características evidências da falta de probidade profissional de grande número dos artistas teatrais (...) Há artistas (...) que ao cabo de cinquenta representações duma peça ainda não sabem o que é o segundo acto, pela especiosa razão que só entram no primeiro e no terceiro. (QUINTINHA, Julião “O Problema do Teatro” in *Espectáculo*, nº3, 27 Junho 1936)

Refira-se, no entanto, que alguns actores estudavam cuidadosamente os seus papéis. Rebelo de Bettencourt realizou uma série de entrevistas a actores, publicadas em vários números da revista *ABC*²⁰, que ilustram com probidade esse facto:

«Decorando-os primeiro, mecanicamente, sem inflexões, palavra a palavra, frase a frase, e só depois das palavras me saírem facilmente, sem me preocupar com elas, é que começo a viver, a sentir a personagem, a entrar dentro da sua psicologia, tornando-a o mais humano possível» (Ester Leão)

«Procurando primeiro as intenções, a psicologia do personagem.»
(Álvaro de Almeida)

«Depois de conhecer a peça toda, e quais a posição e a significação do meu personagem, começo a decorar o papel com o sentido natural da dicção.»
(António Sacramento)

²⁰ “Pelos Bastidores” in *ABC*, nº502, 505, 523 e 534 de 1930.

« ... procuro as inflexões, a intenção, o colorido das frases de modo que cada personagem se sinta bem dentro das palavras que vou lendo e decorando»
(Adelina Abranches)

Para os artistas, tendo em conta estes horários e as horas de estudo, restavam apenas 7 horas para ócios, descanso e dormir. Os contratos médios duravam sete meses e, em relação aos ordenados mensais, o salário máximo era de 150\$000 réis, o mínimo de 15\$000 réis e o médio de 50\$000 réis, para temporadas de, em geral, sete meses. Adelina Abranches refere que a diferença de salários entre os actores é enorme, visto que alguns artistas, nomeadamente de teatro ligeiro, auferiam ordenados “astronómicos” e outros, “ou porque estão velhos, ou porque são antipáticos para as empresas, ou porque devessem ter escolhido outro emprego (...) rebentam de fome” (ABRANCHES 1947: 407).

Na base da falta de trabalho, estavam aspectos tão diversos como a falência das empresas teatrais (normalmente por má gestão, mas também pelos avultados encargos), a falta de auxílio estatal, a legislação teatral pouco adequada às realidades do sector, mas também a concorrência de outros espectáculos bastante mais baratos e que apelavam a um público sedento de diversão, como os cinematógrafos e as companhias equestres e de variedades. A ACAD afirmou, na Resposta ao Questionário dirigido à Associação pela Direcção Geral do Comércio e Indústria, em 1909, que a falência das empresas se devia à “falta de senso artístico e tino administrativo”.

No caso da falência de empresas, que originavam incumprimentos no pagamento dos ordenados, os artistas deviam recorrer ao tribunal dos *Árbitros Avindores*, para tentarem reaver os salários em atraso.

A maioria dos teatros regia-se pelo antigo regulamento do Teatro D. Maria, da Empresa Rosas e Brazão, e a nível de assistência aos trabalhadores, estes poderiam, em teoria, contar com a Caixa de Socorros dos Artistas do D. Amélia, a Associação de Classe, e com o Montepio dos Actores.

No caso de incumprimento dos actores, eram aplicadas multas em que se retirava uma percentagem ao salário mensal. Era considerado incumprimento quando se verificasse negligência profissional no estudo das personagens, recusa

de papéis sem motivo ponderável, ou falta aos ensaios sem aviso prévio ou justificação, ou aos espectáculos sem justificação médica. O valor das multas destinava-se ao Cofre de Beneficência da Associação ou ao Montepio. O Teatro Nacional destinava o dinheiro das multas ao seu Cofre de Pensões.

2.5 AS MULHERES NO TEATRO

A ingénua

Em scena escuta as fallas do galã,
Que ao vêl-a resistir chama-lhe: má!
Se elle a beija na mão, ella diz: - “Ah!
“Olhe que vou fazer queixa à mamã!”

Ao ver-se requestada com afan
É capaz de gritar pelo papá!
Ou foge murmurando: - “Eu vou-me já...
“Amor é para mim palavra vã!...”

Ao sair do theatro alarga o passo,
Caminha desenvolta pela rua,
Falla ao Sousa, ao Fagundes, ao Collaço,

Passa a noite a flunar à luz da lua...
Quando em casa recebe homem ricaço,
Logo, se lhe apresenta *ingénua*... nua!...

Artur Arriegas, *Ecco Artístico* nº2, 31 de Outubro de 1911

Como foi referido, o salário dos artistas dramáticos era insuficiente para cobrir as suas despesas, sobretudo tendo em conta que eram eles, em geral, os responsáveis pela aquisição do guarda-roupa das suas personagens. Para isso, as atrizes recebiam, na maior parte dos teatros, um subsídio extraordinário para a aquisição do seu guarda-roupa, como era o caso das atrizes do Teatro Nacional,

que tinham um décimo do seu salário de quota reservado para essa despesa²¹. Ora, a vaidade das atrizes, especialmente das novatas, acusadas de querer transformar o palco num desfile de moda, era bastante maior do que o subsídio atribuído, e as suas despesas tornavam-se in comportáveis. A solução, largamente divulgada e criticada, passava por encontrar alguém que “patrocinasse” a atriz, tendo como base a amizade ou um aparente amor. O jornal *O Mundo*, em crónica publicada na edição de 18 de Fevereiro de 1910, opina que seria impossível para uma atriz acabada de formar ter capacidade financeira para os seus figurinos:

Obrigado a despesas, sempre crescentes, de trajes luxuosos, que tem comprar à sua custa, o actor vê-se forçado a cultivar o benefício, isto é, a dependência humilhante de um protector a 1\$000 réis por anno. Neste capítulo, a situação criada às atrizes é afrontosa e revoltante! Onde irá buscar uma rapariga, saída do Conservatório, o dinheiro para as toilettes, quando lhe dão um insignificante ordenado?

António Pinheiro foi um dos primeiros a criticar a situação que denuncia numa Assembleia-Geral da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos, em que fez soluçar algumas das atrizes presentes. Mais tarde, em artigos de jornais como o que publica na edição de 16 de Fevereiro de 1910 de *O Imparcial* chega a referir o facto de as atrizes terem de vender o seu corpo para pagar as despesas:

Não será uma vergonha, não será uma tristeza, que a atriz portuguesa não possa ter a independência do seu corpo para manter a sua dignidade?

Na sequência destas palavras, *O Imparcial* abre uma secção dedicada a este tema, seguido pelo jornal *A Rajada*, recolhendo alguns depoimentos das atrizes. A maior parte delas, como por exemplo Zulmira Ramos, Maria Falcão ou Palmira Torres, confirmam e validam o depoimento de Pinheiro, mas não sem deixar de garantir e enaltecer a sua dignidade. Etelvina Serra afirma com sinceridade que “a frase de Pinheiro é perfeitamente verdadeira”, enquanto Dalila Montilli repudia as mesmas palavras do presidente da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos, mas

²¹ Em França e em Inglaterra, as modistas vestiam gratuitamente as atrizes, e as *toilettes* apresentadas em cena serviam de publicidade para os ateliers de moda.

referindo que irá casar em breve e, em consequência (contraditoriamente), abandonar os palcos. Na edição de 18 de Fevereiro de 1910, o *Diário Popular* publica artigo não assinado, em que se pode ler:

As *toilettes* que uma actriz se vê obrigada a fazer absorvem-lhe a quasi totalidade dos seus vencimentos. Compreende-se que uma artista, que queira ser honesta, (...) ver-se-a a braços com uma vida cheia de dificuldades e de angustias, onde a própria honestidade lhe pode assombrar, porque todo o seu ganho é pouco para a modista. Dahi a aceitar auxílios que bem dispensaria se delles não necessitasse forçadamente.

Mas quem exerce a maior censura sobre as actrizes são as mulheres. No *Jornal da Mulher*, publicado como suplemento na edição de 8 de Março de 1910 de *O Mundo*, criticavam-se os teatros de Lisboa por se terem tornado verdadeiros *mercados* femininos que exaltavam aquilo que era chamado de pornografia, e onde o papel da mulher era cada vez mais degradante e vergonhoso. Por essa razão, escreve-se que as mulheres evitavam assistir a essas peças de teatro, não só como forma de protesto mas também porque a exploração e a falta de respeito pelo “pudor”, “recato” e “sexo” da mulher as faziam sentir-se magoadas e indignadas. Apelava-se, pois, a que se criasse uma fiscalização que restabelecesse a moral, e que as artistas reclamassem junto da Associação de Classe, em que existiam verdadeiros “cultores da arte dramática, que serão certamente os primeiros a censurar a exploração ignóbil das empresas”.

É de referir que as actrizes casadas deveriam ter a autorização dos maridos para pisarem os palcos, pelo que era imperativo que eles assinassem os contratos ou fornecessem um documento que comprovasse que tinham a sua autorização. Essa autorização era obrigatória, e, caso não fosse requisitada pelos empresários, o contrato perdia a validade.



Fig. 7 A actriz Palmira Bastos no seu camarim do Teatro Avenida, 1914

FONTE: Arquivo Municipal de Lisboa – Núcleo Fotográfico

Para além destas questões que afectavam as actrizes, os artistas viam-se face a um outro problema, inevitável e eterno, que atingia os profissionais de ambos os sexos: a idade. O público pedia “carnes frescas”, os empresários tentavam responder às solicitações, e as actrizes “consagradas” viam-se substituídas, sem complacência, por jovens mais apelativas. Escreve Delphina Victor, em artigo publicado em 29 de Janeiro de 2010 no jornal *A Rajada*, que o desprezo e comiseração do público pelas actrizes com mais idade fazem com que estas se dediquem, finalmente, ao estudo:

A actriz portuguesa começa a preocupar-se com a arte quando sente extinguir-se-lhe o derradeiro fio da voz. Nova, tem a exibição irritante da plástica, a frescura do sorriso, o encanto do olhar. Com a primeira ruga que o carmim não consegue desvanecer, vem o primeiro bocejo da plateia e a última chamada dos admiradores. É então que encontra no estudo uma tardia compensação, que o público acolhe com a insolente benevolência de quem vê as ruínas de uma mocidade ou os últimos lampejos dum astro que outro já fez esquecer...

A velhice dos actores era tida como decadente e ruínosa. Em geral, os artistas não se preocupavam com o futuro, nem com a sua condição económica na velhice, descurando as contribuições para as Caixas de Socorros. Augusto Vera escrevia em Dezembro de 1910 na *Plateia* que não era raro “ver-se alguns dos que

atravessaram a vida nas pompas da transitória glorificação do tablado arrastarem-se, por fim, quando as flores da mocidade fenecem e a velhice os ferreteia com as rugas e os achaques, o estendal da sua mísera situação, filha sempre da sua proverbial imprevidência”. As associações de classe vieram, exactamente, reconfortar e auxiliar os trabalhadores, zelando por melhores condições de vida. Acresce referir que a falta de espírito associativo era vista como parte integrante da ausência de educação cultural, intelectual e cívica.

3. PROTECÇÃO LABORAL

3.1 MECANISMOS DE PROTECÇÃO LABORAL

A respeito da protecção laboral e económica dos profissionais do teatro, eram as Caixas de Socorros que funcionavam como uma espécie de subsídio de desemprego e/ou de invalidez para os artistas, para quem o trabalho era instável e mal remunerado. Podiam igualmente abranger as suas famílias.

A mais antiga era a Caixa de Socorros Dramáticos, fundada em 1860 por decreto de 4 de Outubro, que tinha entrado em decadência por falta de participação dos associados:

Fundado em 1860 com o título de Caixa de Socorros Dramática, teve no seu início, um período de actividade impulsiva, para depois cair, pouco a pouco, numa relativa modorra e abandono. Os seus sócios, desinteressando-se, gradual e progressivamente, de todos os seus direitos e deveres, depositaram, por assim dizer, o seu mandato num só indivíduo, que com o dom da ubiquidade era a um tempo director, tesoureiro, secretário, relator e até... assembleia geral! [...] O Montepio chegaria a um período de completa dissolução, se não fossem os esforços tenazes de três ou quatro dos seus membros, que tentaram e conseguiram arrancá-lo da morte certa e inevitável que lhe estava prognosticada. (PINHEIRO, 1909: 42)

Em 1894, é reestruturada, nomeadamente graças aos esforços do actor António Pinheiro, e redenominada de Associação de Socorros Mútuos Montepio dos Actores Portugueses, com alvará régio de 29 de Março desse ano. Em 1901 são aprovados os novos estatutos, por alvará régio de 3 de Setembro, e tem como Presidente o actor Augusto Rosa.

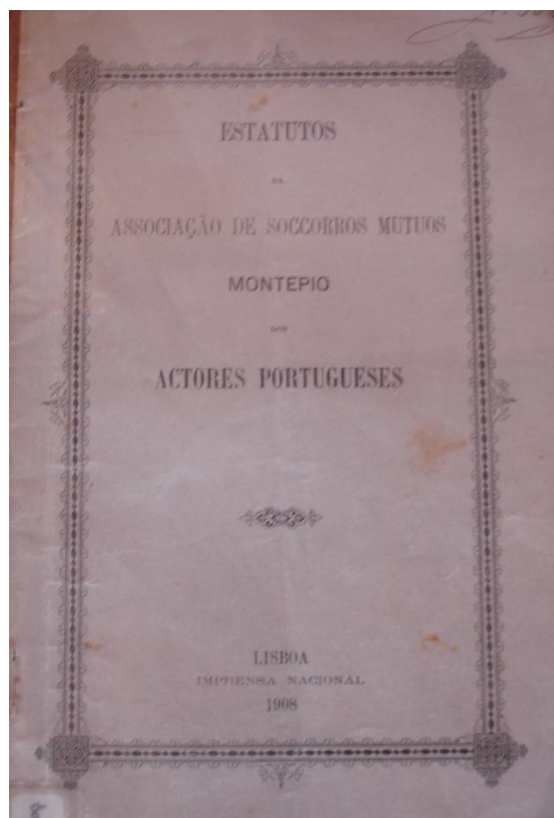


Fig. 8 Estatutos da Associação de Socorros Mútuos Montepio dos Actores Portugueses, 1908

FONTE: Museu Nacional do Teatro. Fotografia de Maria Oliveira Dias 2011

O Montepio servia apenas os actores e os pontos, excluindo qualquer outra actividade. Os pretendentes a sócios, que deveriam ter menos de 45 anos de idade, eram obrigados a fazer um exame médico, ter “um ano de bons serviços com reconhecido mérito”, auferindo o montante de 20 réis mensais ou três anos de igual prestação profissional com o vencimento de 12 réis.

Para a inscrição no Montepio, os sócios tinham de pagar 6\$500 de jóia, em menos de seis prestações, e 200\$000 pelo exemplar dos estatutos.

Os seus objectivos eram socorrer os sócios doentes, contribuir para os funerais, e estabelecer pensões para os sócios incapacitados e herdeiros. Para terem auxílio médico, os sócios tinham de estar inscritos há mais de seis meses e, para terem ajuda nos custos do funeral, deveriam ser sócios há mais de um ano. As pensões por diminuição física só podiam ser recebidas no final de cinco anos.

No início do século XX, o Montepio contava com as quotas de sessenta a setenta sócios e com dez artistas incapacitados. As receitas provinham do capital da associação, do produto de jóias, de donativos e de benefícios impostos pelo

Governo aos teatros. Rapidamente, a caixa de socorros entra em decadência novamente, sendo recuperada pela ACAD em 1908.

A Caixa de Socorros dos artistas do Teatro D. Amélia foi fundada a 29 Outubro de 1902 por António Pinheiro e restringia-se aos actores desse teatro. Nas *Leis Fundamentaes e Geraes da Caixa de Socorros dos Artistas do Theatro D. Amélia*, encontramos uma tentativa de melhorar as condições oferecidas aos associados para obterem auxílio. Tinha disponíveis os serviços clínicos, medicamentos, empréstimos monetários, serviços de funeral, pensões e protecção moral, presidindo a todos os actos o espírito de pura sociabilidade e igualdade.

As receitas eram realizadas através da taxa de 1% sobre os ordenados dos seus associados, 1\$500 réis por cada benefício que o sócio realizasse, um imposto sobre os bilhetes de favor, a importância de um *fauteuil* por noite de espectáculo por oferta do Visconde de São. Luiz Braga, a importância das multas por faltas ao serviço cénico e donativos obrigatórios sobre ganhos em qualquer récita, fora dos ordenados pagos pela empresa. Para além destas receitas, havia também as realizadas com os juros de capital, os juros de dívidas dos sócios e o “produto de récitas, donativos, juros de transacções monetárias e de todos os meios que a Direcção entenda dever criar”, conforme se encontra estabelecido nas *Leis Fundamentaes e Geraes da Caixa de Socorros dos Artistas do Theatro D. Amélia*. Esta Caixa de Socorros propôs ainda a construção de um jazigo para todos os sócios e auxiliava artistas estrangeiros que actuassem nesse teatro e cuja Direcção entendesse estarem em circunstâncias de receber auxílio.

O objectivo de António Pinheiro era que, com a criação da Caixa de Socorros do Teatro D. Amélia, outros seguissem o exemplo e criassem Caixas similares. Contudo, esta revelou-se a única experiência deste tipo e foi vivamente criticada pelos seus colegas, por ser exclusiva daquele teatro, num tempo em que não existia qualquer protecção laboral para os artistas.

Foi então que, em 1908, António Pinheiro tomou a iniciativa de criar a Associação de Classe dos Artistas Dramáticos, uma associação que viria a abranger e proteger todos os trabalhadores de teatro.

3.2 A ASSOCIAÇÃO DE CLASSE DOS ARTISTAS DRAMÁTICOS

Em 1906, António Pinheiro delineia o primeiro esboço da ACAD, inspirado pela sua correlativa francesa, que tinha sido fundada pelo Barão Isidore Taylor, em 1840. Estabelece como objectivos: socorrer os sócios doentes, prestando assistência médica e contribuindo para o seu funeral; estabelecer pensões para os sócios permanentemente impossibilitados de trabalhar, pensões para os sócios, no caso de reforma e pensões para os herdeiros dos sócios falecidos; fundar a Casa Gil Vicente, uma casa de repouso para artistas, baseada na *Maison de Retraite de l'Association des Artistes Dramatiques*; criar um orfanato para os órfãos dos sócios falecidos, onde lhes fosse administrada educação, manutenção e ensino (Orfelinato Paula Vicente); e manter junto do orfanato uma escola mista de ensino laico para os filhos dos sócios.

A verdade é que o movimento associativo dos artistas dramáticos, desde a criação da Caixa dos Artistas do Teatro D. Amélia, em 1902, expressava a necessidade de protecção dos artistas, sendo tema recorrente em artigos de jornais que preparavam e predispunham a classe para as reivindicações. Inicialmente, foi fundada a Secção Gil Vicente, com artistas dispersos nas diversas secções do Grémio Lusitano. Este grupo começou por chamar a atenção da classe para os jazigos dos Artistas Dramáticos do Cemitério dos Prazeres, que se encontravam em muito mau estado de conservação, tendo António Pinheiro proposto a criação da Comissão Executiva dos Jazigos dos Actores Portugueses. Esta comissão reuniu-se com os actores, em Assembleia Geral realizada a 18 de Outubro de 1907, para resolver o problema da degradação dos jazigos. A adesão foi enorme, o que levou António Pinheiro a congratular-se pela união entre profissionais, que se verificava pela primeira vez. Contudo, e apesar de ter sido concebido um projecto pelo escultor Teixeira Lopes para a construção de um Mausoléu para os artistas dramáticos, nunca chegou a ser construído. Eram necessários dez contos para a construção do Mausoléu no Alto de S. João, mas o cofre dos artistas tinha apenas 700 escudos. Em 1919, os dois jazigos no Cemitério dos Prazeres eram restaurados e o assunto ficava, assim, encerrado por algum tempo.

É em 1908 que os profissionais de teatro, orientados por António Pinheiro, se juntam na defesa dos seus interesses, fundando a Associação de Classe dos

Artistas Dramáticos, ainda sob a vigência do regime monárquico, e como materialização dos debates iniciados em 1902.

A ideia é lançada na assembleia de classe de 19 de Outubro de 1907 e a Comissão Executiva dos Jazigos dos Actores Portugueses é incumbida de estudar as bases para a sua criação.

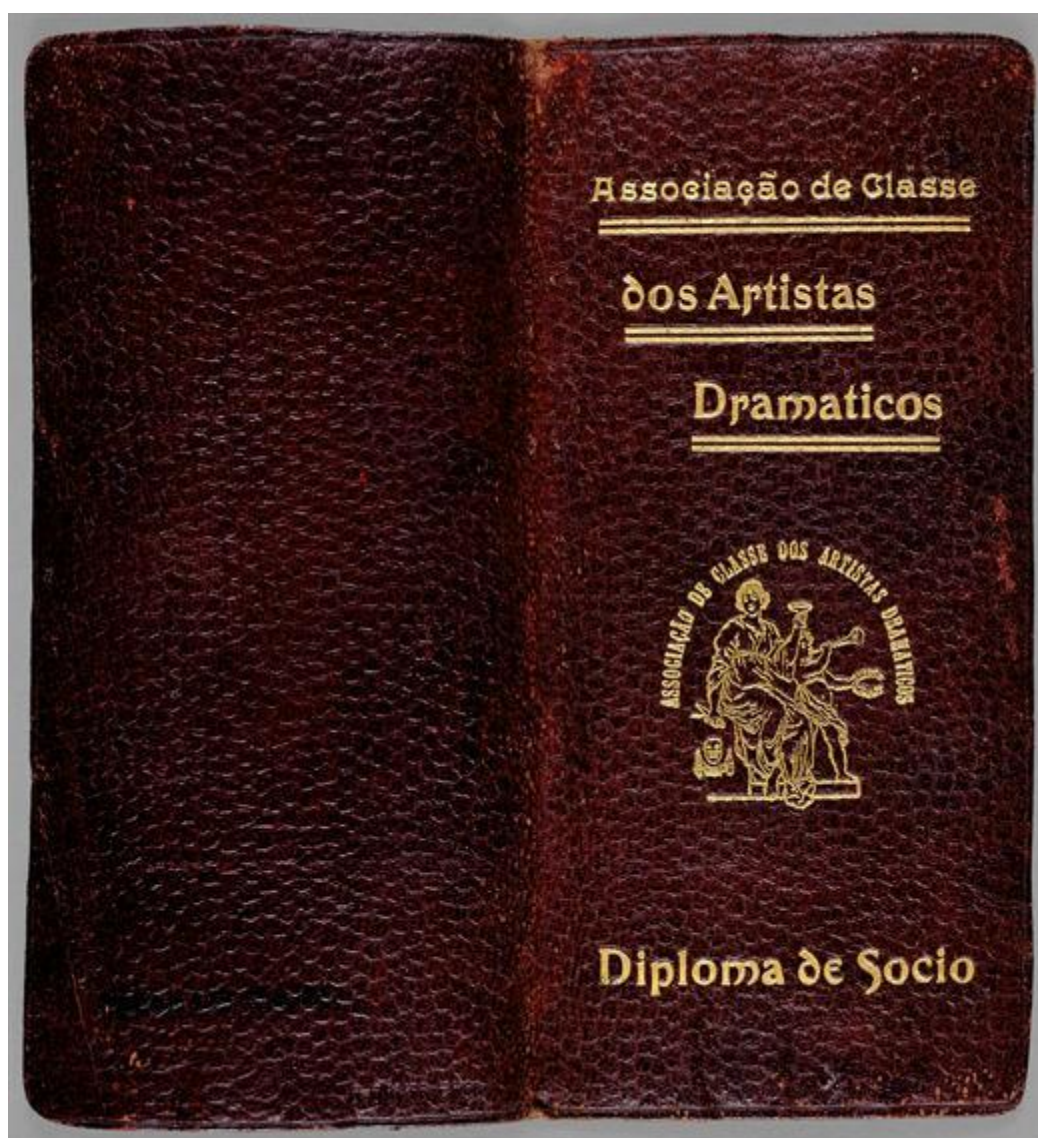


Fig. 9 Carteira para diploma de sócio da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos, incluindo os estatutos.

FONTE: Museu Nacional do Teatro

A Associação de Classe dos Artistas Dramáticos vê os seus estatutos aprovados a 4 de Março desse ano e, em 21 de Maio de 1908, recebe o alvará régio, apesar de, na Assembleia-Geral convocada para esse fim, não haver um número suficiente de artistas reunidos – facto que se iria repetir continuamente nas

reuniões desta Associação, o que prova a falta de união destes profissionais como até aí era apontada.

A ACAD era constituída por indivíduos de ambos os sexos que exercessem a sua actividade profissional em qualquer teatro da capital ou da província, durante três épocas teatrais consecutivas, fossem eles actores/atrizes, directores de cena, pontos ou contra-regras. Tinha sede em Lisboa e delegados nos diferentes teatros e nas companhias de “província e de excursão”, nomeados por época ou por temporadas.

Os seus principais objectivos, referidos nos Estatutos de 1908, eram o estudo e a defesa dos interesses económicos, morais e materiais dos seus associados nas suas relações colectivas ou individuais relativas à vida teatral; a fundação de uma Cooperativa de Crédito de Responsabilidade Limitada, da qual só poderiam fazer parte os sócios da Associação de Classe e só esses estariam aptos para utilizar os seus benefícios; a obtenção de colocação, sempre que possível, para os sócios desempregados; o exercício de todos os direitos relativos aos seus interesses legítimos e desenvolvimento nos seus sócios do escrupuloso cumprimento dos seus deveres; a criação e organização de uma biblioteca da especialidade; a fundação e organização de um Curso Livre da Arte de Representar, cujo professorado era exercido gratuitamente e cujas aulas eram gratuitas para os associados e seus filhos; a realização de conferências públicas sobre a Arte Teatral; a publicação de um Anuário da Associação, sobre a vida e movimento da Associação, relatório de contas, movimento teatral e artístico, vida do Curso Livre de Arte de Representar.

Os sócios tinham direito a todas as regalias estabelecidas pela Associação, desde que tivessem em dia as quotas e o pagamento dos estatutos e do diploma. Dividiam-se em Efectivos - todos aqueles que exerciam qualquer das profissões referidas; Fundadores - título honorário para os sócios Efectivos que se inscrevessem até 30 dias depois da aprovação dos estatutos; Transitórios - aqueles que não estavam a exercer a profissão sendo-lhes retirado o estatuto de associados caso se mantivessem nessa situação mais de seis anos; e Beneméritos - aqueles que, apesar de não serem profissionais do espectáculo, poderiam prestar à Associação um serviço de digno reconhecimento e louvor. A quota mensal era de 200 réis, os estatutos tinham o mesmo valor e o diploma custava 500 réis. Em caso

de doença, ausência ou falta de trabalho, os sócios eram dispensados destes pagamentos.

Os estatutos determinavam ainda que os sócios seriam eliminados se a Assembleia os julgasse indignos ou incompatíveis de pertencerem à Associação, ou se se atrasassem por três meses no pagamento das suas obrigações. Aqueles que se desempregassem por “motivos vergonhosos” que promovessem o descrédito da ACAD, prejudicassem os interesses dos seus colegas ou não aceitassem os cargos para os quais fossem eleitos ou nomeados, eram igualmente convidados a sair da Associação.

A ACAD era constituída por uma Assembleia Geral e uma Direcção, composta por cinco membros eleitos em Assembleia Geral: Presidente, Vice-Presidente, Tesoureiro, Primeiro e Segundo Secretários. Esta formação do executivo foi uma constante ao longo dos ciclos da Associação.

Relativamente aos mecanismos de protecção económica, a Associação de Classe dos Artistas Dramáticos tinha como dever a criação de um fundo social. Os Fundos da Associação dividiam-se em Ordinários e Extraordinários. Os primeiros eram o resultado das quotas, estatutos, anuários e diplomas, e o segundo era constituído por donativos espontâneos de corporações ou indivíduos, por espectáculos promovidos pela Associação, pelas mensalidades do Curso Livre da Arte de Representar pagas pelos indivíduos estranhos à Associação e pelos juros do capital depositado.

Entretanto, é criado o Cofre de Beneficência e adaptado o já existente Montepio, que havia sido fundado em 1860 e que tinha entrado em decadência por falta de participação dos associados.

O Cofre de Beneficência começa a funcionar a partir do momento da aprovação, em Assembleia Geral, dos seus Estatutos, o que acontece a 26 de Julho de 1908. Tinha por objectivo socorrer os sócios em caso de desemprego ou outras contingências que os impedissem de angariar os meios de subsistência. Para além dessas valências, prestava socorros médicos e farmacêuticos para os sócios e auxílio para o funeral, assim como proporcionava pensões às famílias dos sócios falecidos. Tinha igualmente parcerias com algumas empresas que concediam descontos aos sócios nos seus produtos, como era o caso da água Vidago.

A receita deste Cofre era constituída pelos fundos extraordinários, pela percentagem derivada da Caixa Económica Teatral e pela quota suplementar e voluntária de 100 réis mensais. Os sócios que não contribuíssem para o Cofre não poderiam usufruir deste. Da receita total do Cofre, eram retirados entre 10% a 20% para um fundo de reserva que a Direcção não poderia movimentar, cujo juro serviria de auxílio ao expediente desse Cofre.

Em caso de défice, a Associação organizava *récitas*, cujo objectivo era a angariação de fundos. Teve igualmente donativos por parte de empresas ou de particulares, como foi o caso das contribuições que lhe foram destinadas, em 1909, pelos teatros da Rua dos Condes, Príncipe Real, Carlos Alberto – Porto e Salão Phantástico, recebendo, respectivamente, 138\$570, 21\$050, 23\$080, e 2\$400. Recebeu, igualmente, 4\$265 do produto líquido do Curso Livre da Arte de Representar, e \$430 de donativo do sócio Eduardo Fernandes.

Em 1910, a receita do Cofre de Beneficência tem um aumento importante, e o seu balanço final passa de 712\$495 para 2.276\$655, notando-se um fulgurante acréscimo de capital.

Em 1911, António Pinheiro felicita o Conselho do Cofre de Beneficência, que “soube arrecadar receita extraordinária”²², apesar de não ser suficiente para os seus fins. Em circular, apela aos sócios que cedam um *fauteuil* por ocasião dos seus benefícios, para fortalecer o fim de reserva do Cofre.

Apesar de haver lucros, estes eram ainda insignificantes, havendo a previsão da Direcção da ACAD que apenas três anos depois se poderia pôr em prática o plano de acção deste Cofre. No Anuário da ACAD de 1909 e de 1910, essa previsão é escrita nos estatutos do Cofre, sendo referido que esse mecanismo económico começará a vigorar para socorros e auxílios três anos depois da criação da Associação. Durante esses três anos, ficaria a arrecadar receita e capitalizar fundos tendo em vista essas funções. A ser assim, o Cofre só ficaria apto no quarto ano após a fundação da Associação.

As convocatórias para a Assembleia Geral eram realizadas por meio de anúncios em dois jornais de maior circulação da capital e por avisos afixados em

²² Apesar de estas referências serem de 1911, aparecem publicadas no *Anuário de 1910* da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos.

todos os teatros de Lisboa reunindo a Assembleia Geral se um terço dos sócios efectivos estivesse presente.

Os Delegados eram nomeados anualmente ou por temporadas, e existia um por cada teatro do país, assim como nas ilhas e no Brasil. As suas funções consistiam em assegurar que todos os artistas fossem membros da Associação, informar todas as saídas e entradas de novas figuras na companhia, garantir que os pagamentos eram feitos com a maior pontualidade, participar o itinerário de digressão da companhia ou mudanças de localidade e proceder à cobrança nas cidades em que esta não pudesse ser feita pelo cobrador da Associação.

Foi ainda em 16 de Fevereiro de 1909 que a ACAD fez uma récita no teatro D. Amélia, organizada por António Pinheiro, que ficou memorável. Pinheiro comenta que “não houve nessa noite outro espectáculo em Lisboa, e que todos os artistas, raros exceptuados, apareceram no palco do D. Amélia, perante um público alegre, satisfeito que vitoriava e aclamava uma classe” (PINHEIRO, 1929: 150).²³

Em 31 de Janeiro de 1909, a Associação contava com 287 sócios entre Fundadores, Efectivos e Beneméritos.

Outro dos objectivos principais da ACAD era o estudo da situação económica dos artistas dramáticos em Portugal, nomeadamente através de estatísticas, com dados fornecidos pelos seus sócios. Em 1910, a Associação apela a todos os sócios que lhe entreguem uma cópia dos seus contratos em todas as temporadas, mas o projecto não conhece outros desenvolvimentos.

A 28 de Janeiro de 1910, a ACAD funda a Agência Teatral e, a 25 de Abril do mesmo ano, aprova-se o seu regulamento. Os objectivos consistiam em tratar assuntos relativos à arte teatral de acordo com o regulamento dos estatutos da Associação; realizar os contratos artísticos entre os artistas e os teatros, pelos quais receberia uma percentagem nunca inferior a 10% ao valor do contrato; e desenvolver tarefas relacionadas com a actividade teatral que facilitassem a vida dos associados, caso estivessem longe ou indisponíveis. Esta Agência elaborava e mediava todos os contratos relativos à actividade teatral, em Portugal ou no estrangeiro, e era administrada por um Director-Gerente nomeado anualmente de entre os sócios dos Corpos Gerentes.

²³ É possível aceder a todas as críticas dos jornais e revistas a este espectáculo no *Anuario da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos* de 1909, pp. 65 a 78.

Em 1910, a ACAD era composta por 331 sócios, dos quais 187 eram Fundadores, 125 Efectivos e 19 Beneméritos, tendo criado parcerias com congéneres europeias: *Association des Artistes Dramatiques*, *Associacion de Artistas Dramaticos y Liricos Españoles* e o Clube alemão dos Actores.

A Associação de Classe dos Artistas Dramáticos fundou, também, a Caixa Económica Teatral, uma sociedade cooperativa de crédito de responsabilidade limitada, completamente independente da ACAD e financiada por accionistas, cujo objectivo era fazer operações de crédito com os associados da ACAD que possuíssem, no mínimo, uma acção. A Caixa poderia mutuar aos sócios, sob caução das suas acções, até 90% do capital realizado dessas acções; emprestar, por adiantamento a juro diminuto (6% ao ano), até 15% da importância dos ordenados de uma época; emprestar qualquer quantia sobre valores de crédito; descontar juros de títulos de empréstimo do Governo; receber quantias a prazo ou à ordem, desde que não fossem superiores a 500 reis e inferiores a 100 reis, com juro anual de 3,50 %; e descontar letras garantidas.

Os lucros da Caixa seriam divididos da seguinte forma: 20% convertidos em dívida pública, 50% para dividir entre accionistas, 15% para o Cofre de Beneficência da Associação e 15 % para o cofre da Associação.

Em 1908, a Caixa possui 14 subscritores que têm entre uma e três acções. Um ano depois, apesar do esforço, continua a faltar a afluência de accionistas. Para a maioria dos sócios da Associação, a Caixa “é uma nebulose; ou antes, um castelo de cartas, que o menor sopro derruba” (*Anuário da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos* 1908: 127). Em 1908 possui setenta accionistas, mas a Direcção aspira a mais e apela à compra das acções, que comparavam às do Estado Português e ao depósito de fundos, com juro elevado.

Em 1910, o maior accionista é António Pinheiro, o Presidente da Associação, com 75% das acções. Para a compra de acções, a Caixa facultava o pagamento de cada uma em prestações mensais de 500 réis, o que significava que, em 10 meses, os accionistas teriam obtido uma acção. A Caixa serviria também para fazer descontos de letras comerciais, “com juro módico e sem agiotagem” (*Anuário da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos* 1908), e ainda receber adiantamento sobre valores de crédito, garantidos pelo Estado, entre outros. Entre 1 de Fevereiro de 1910 e 31 de Janeiro de 1911, a Caixa realiza 27 empréstimos, no

valor total de 3.853\$000, e recebe de amortização 2.535\$000, com um juro total de 115\$150. Tinha, nessa altura, 75 sócios como accionistas.

3.2 NOVAS MEDIDAS PROPOSTAS PELA ACAD

“Mas, c’os demónios! Tentem, luctem, trabalhem e se não vencerem, morrerão então, no seu posto de honra e de glória.”.

António Pinheiro, *Theatro Português*, 1909: 49



Fig. 10 Diploma de sócio da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos do actor Carlos Leal

Fonte: Museu Nacional do Teatro

Se a frescura da idade proporcionava a oferta de novos trabalhos, o peso dos anos tinha como recorrente consequência o trabalho escassear. E, se alguns actores compensam o envelhecimento com maior dedicação ao estudo das personagens²⁴, outros havia que ficavam no desemprego *ad eternum*. Era nesse momento que lamentavam não terem contribuído para a Caixa de Socorros dos Artistas Dramáticos, que lhes garantiria uma pensão e cuidados médicos.

A falta de união entre profissionais da arte dramática era flagrante e devia-se, sobretudo, à falta de formação e de informação dos trabalhadores, com consequências dramáticas no fim da vida, como nota Bento Faria no primeiro número de *Ecco Artístico*, publicado em 10 de Outubro de 1911:

Não é raro ver-se alguns dos que atravessaram a vida nas pompas da transitória glorificação do tablado arrastarem por fim, quando as flores da mocidade fenecem e a velhice os ferreteia com rugas e os achaques, o estendal da sua mísera situação, filha sempre da sua proverbial imprevidência. Esta falta de compreensão do princípio associativo é filha legítima da carência de ilustração da maior parte.

Em 1909, António Pinheiro afirmava que se devia à falta de educação cívica a falta de profissionalismo e de solidariedade que se registava no seio da classe, já que cada um pensava em si próprio e nunca no interesse comum. Os artistas dramáticos, em particular, para quem o futuro era um acaso, “vivendo o presente totalmente, esquecendo os valores comuns para os quais é necessário lutar”, cujo único instinto associativo era “dizer mal dos colegas” (PINHEIRO 1909: 38), estavam longe de contribuir para uma coesão interna que favorecesse as suas condições laborais, ao contrário do que acontecia com os artistas franceses, que se souberam impor e respeitar como classe.

Podemos compreender o estado do teatro em Portugal analisando as condições laborais dos artistas, o espírito de associativismo e a união entre profissionais da mesma classe, já que ambos estão intrinsecamente ligados:

²⁴ como vimos acima, no capítulo 2.5 sobre as Mulheres no Teatro, à medida que envelhecem, há uma tendência para investir no estudo da sua arte com consequências na qualidade da representação.

O abandono e a falta de camaradagem dos artistas dramáticos, que nos últimos dez anos teem suportado toda a espécie de ultrajes e menosprezos, que as empresas theatrais lhes teem infligido, sem que por sua parte elles tenham sabido reagir, resistindo, à corrente contínua e avassaladora que os há-de lançar fatalmente na miséria e no aniquilamento, demonstra, bem à evidência, o estado a que chegou o theatro em Portugal, isto é, em Lisboa. (PINHEIRO 1909: 19)

Em 1909, António Pinheiro revolta-se contra uma empresa de Lisboa por ter descontado um dia de vencimento aos seus artistas, aquando da entrada em vigor da lei do descanso semanal. O Presidente da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos revela já novas preocupações relacionadas com as condições laborais dos artistas, que tentará resolver um ano mais tarde.

A preocupação com as condições laborais dos artistas deixava de ser expressa apenas no meio teatral para ser abordada também nos jornais generalistas, como *O Mundo*, e nos especializados, como *A Rajada*. *O Mundo* publica artigos sobre o sindicalismo no teatro francês o que permitia a comparação com a situação em Portugal. Num desses artigos, escreve-se que a Federação Geral do Espectáculo, em França, conta com 14.000 membros e estava, nesse momento, a exigir a obtenção de salário pelas *matinéés*, a supressão das agências líricas e da pornografia nos espectáculos, cafés-concertos e *music-hall*, ameaçando, no caso das medidas não serem aceites, anular todos os espectáculos.²⁵

Os exemplos vindos do estrangeiro iriam influenciar António Pinheiro, que lançaria, pouco tempo depois, uma série de medidas tendo em vista a melhoria da situação laboral dos artistas dramáticos, que “vive e não pensa” e por essa razão estavam privados de regalias de que resultavam “lutas terríveis, de desconforto moral e económico, de reveses quotidianos, que o anulam para o trabalho, que lhe enfraquecem a energia e o desencorajam para a consecução do seu fim” (*Anuário da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos*, 1910: 35), razão pela qual, na sua opinião, o teatro nacional se teria depauperado e envelhecido.

²⁵ É interessante verificar como a união entre artistas foi sempre consistente em França, mesmo comparando estas acções de 1910 com as recentes manifestações dos intermitentes do espectáculo, que chegaram a anular o famoso Festival de Avignon em 2002-2003. A reunião terminou com aplauso geral e gritos de “Viva a Federação Geral do Espectáculo”.

As novas medidas foram apresentadas na Sessão Extraordinária, presidida por Pinto Costa, com mais de dois terços de sócios, às 16 horas do dia 16 de Fevereiro de 1910, na sala da Associação de Lojistas. Na entrevista concedida por António Pinheiro ao jornal *O Dia* publicado em 17 de Fevereiro de 1910, essas medidas visavam, sobretudo, dignificar a profissão de actor e convertê-la numa profissão honesta e respeitável, como acontecia no estrangeiro. Eram também vistas como fundamentais para melhorar a qualidade do teatro português, uma vez que libertariam os artistas das contingências financeiras que os oprimiam, proporcionando-lhes melhores condições de trabalho.

É no nº. 8 da revista *A Rajada*, publicada em 19 de Fevereiro de 1910, que são anunciadas as medidas propostas pela Associação de Classe dos Artistas Dramáticos, de que se destacam: a realização de contratos com prazo mínimo de nove meses em Lisboa, e de oito meses no Porto²⁶; o fim dos ensaios gratuitos e a fixação das horas e duração máxima (segundo o *Anuário da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos*, 1910: 35, “os ensaios começarão das 11 às 12 da manhã e das 7 às 8 da noite e terão a duração máxima de quatro horas”), com excepção dos dois últimos ensaios gerais nocturnos; a fixação de valores e condições para deslocações (1\$000 diário a título de “comedorias” e respectivas passagens de ida e volta), devendo ser aumentado em $\frac{1}{4}$ o ordenado dos artistas no caso de deslocações para as ilhas; obrigação de pagamento de *matinéés*, como se de um dia de trabalho se tratasse; valores de ordenados estipulados para trabalhadores sem contrato; e fixação de um dia de descanso semanal, se possível à segunda-feira.

É ainda estipulado que todos os contratos, no continente, ilhas ou Brasil, se façam com a intervenção directa da Associação e que sejam escritos e não orais – já no *Anuario* da ACAD de 1908 se comentava que “*verba volant, scripta manent*”. A Associação solicita aos actores que se dirijam aos seus empresários para que apresentem e discutam as novas medidas, assim como apela a que a classe ganhe força colectiva e deixe de se resignar. Sobre a falta de união associativa, António Pinheiro lamenta a falta de comparência e de cooperação das “primeiras individualidades teatrais”. No nº 9 da revista *A Rajada*, este sentimento é partilhado, afirmando-se que era “assombroso” que os “velhos, os marechais”

²⁶ É de referir que um actor com êxito, que ganhasse 50 mil réis mensais durante uma temporada de sete meses, equivaleria, em termos salariais, a um porteiro que trabalhasse o ano inteiro.

desertem, abandonando os companheiros, em vez de se reunirem como irmãos – grandes e pequenos, velhos e novos. Essas individualidades teatrais, que se encontravam em importantes posições dentro dos teatros, “desprezavam os novos”, e uniam-se à parte contratária. Concluía-se que “por isso, na classe teatral, a velhice é tão ruínosa e indigente!...”. A discussão foi seguida nesta revista, nos jornais e nas ruas lisboetas.

A reacção dos empresários às medidas propostas não se fez esperar e a edição de 15 de Fevereiro do *Imparcial* dá voz à sua ira. Afonso Taveira, do Teatro da Trindade, afirma que as exigências eram inaceitáveis e que os artistas não tinham razão de queixa, declarando que não tinha nem desejava ter qualquer relação com a ACAD, mas apenas com os seus artistas. O Valle, do Gymnásio, bradava: “isso pode lá ser! Não, não não...”. Luz Junior, do Teatro dos Condes, ameaçava retirar-se do meio teatral se as propostas fossem postas em prática. Luiz Ruas, do Teatro do Príncipe Real, exclamava assombrado: “Isso não pode ser. É inacreditável.” Taveira, do Trindade, recusava-se a ter contactos com os actores da Associação e afirmava que as exigências eram inaceitáveis, enquanto o Visconde de São Luís Braga, do Teatro D. Amélia, que “encolhe os ombros e... sorri” (BASTOS/VASCONCELOS 2004:77), afirma que, apesar de todo o alarido, não tinha recebido imposições de nenhum dos seus artistas aquando da realização dos contratos da época seguinte, exactamente iguais aos da época anterior, considerando as exigências de todo inviáveis. Apenas Luiz d’Aquino, do Teatro Avenida, sócio da Associação de Classe, compreendeu as exigências e afirmou que iria tentar chegar a um acordo com os seus artistas. Posteriormente, o consenso é, em parte, alcançado, com os Teatros do Príncipe Real, D. Maria e Avenida.

Alguns intelectuais demonstraram o seu apoio através de artigos nos principais jornais, chegando ao ponto de considerarem os artistas como mártires da sociedade, comparando a sua situação laboral com a escravatura. Em artigo publicado na edição de 18 de Fevereiro de 1910 do jornal *O Mundo*, Faustino da Fonseca apelava a que se encontrassem formas de “não fazer o entretenimento de uns com o sofrimento de outros, como no circo romano ou no auto de fé”, referindo que os actores eram mal pagos e obrigados a aceitar as condições dos empresários para não ficarem desempregados:

Entre nós, o artista dramático não é apenas mal pago, como o são, de resto, todos os portugueses. É pior que isso. É sujeito a uma vida de trabalho violentíssimo, duma enorme intensidade, e que, pelas condições em que é feito, se torna especialmente extenuante. Os nossos theatros não teem receita que lhes permita disporem, como as empresas dos grandes theatros estrangeiros, de dois turnos de artistas, que entre si se revezem e muitas vezes se substituam no desempenho das mesmas peças. (...) Entre nós, os mesmos actores teem que ter quasi sempre durante o dia o trabalho extenuante da representação. Junte-se o tempo que elles precisam para estudar as personagens que lhes são confiadas e ver se-há que é quasi nullo o tempo que teem para se distrahirem, esses trabalhadores que a sua vida passam a distrair os outros.

O artista encontra-se cada vez mais prejudicado como profissional; deprimido nos seus interesses económicos, intellectuais e morais; sujeito a aceitar péssimos contratos, ante a ameaça da fome pelo desemprego e a humilhar-se ao empresário, como se dele recebesse uma esmola, receando no futuro o abandono a que todos o votam na velhice. (...) Vive o actor a maior parte da sua existência dentro da caixa do teatro e dos camarins, sem ventilação, sem desinfecção, sem nenhum cuidado higiénico (...).

Inicia-se, então, uma luta pelas novas medidas propostas pela Associação, que os jornais da época acompanharam com atenção, manifestando o seu apoio. O *Diário Ilustrado* escrevia na edição de 19 de Fevereiro de 1910 que “a vida dos artistas dramáticos é difícil pelo excesso do trabalho e pelo que de diminuto tem a sua remuneração em face das circunstâncias em que tem de viver”, enquanto Leonel Gusmão, no nº11, da revista *A Rajada*, publicado em 12 de Março de 1910, relata a exploração a que eram submetidos os artistas:

O artista até hoje tornava-se pelo contrato uma espécie de escravo das empresas e ainda que algumas são conscienciosas outras há em que o artista é explorado com verdadeira crueldade. O artista era um manequim, um autómato, sem vontade nem consciência própria, sujeito à vontade soberana das empresas expressa em duas linhas na tabela à qual vai receber ordens para o dia seguinte.” (...) o trabalho deve ser certo, com horas fixas e sem que lhes suguem o sangue como vampiros.

A Associação organiza, então, uma sessão pública, a 13 de Março de 1910, na Sala Algarve da Sociedade de Geografia, para a qual publica nos jornais um convite aos autores dramáticos, jornalistas, homens de letras, críticos e público teatral, com o objectivo de expor as reivindicações dos artistas, mostrar a reacção das empresas e procurar soluções para que os direitos dos artistas sejam estabelecidos.

Apoiados pelos jornais e por outras Associações, como a dos Caixeiros, Fabricantes de Armas e Manufactores do Calçado, presentes na Sessão Pública, os artistas discutem a posição a tomar face à reacção das empresas. As sugestões são diversas: desde uma greve do público à constituição de uma comissão que possa negociar com as empresas.

Os actores unem-se, levados pelo ânimo do movimento de classe, e formam uma Grande Comissão Pública e várias subcomissões, integrando representantes da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos, para apresentarem e discutirem as novas medidas junto dos diferentes teatros do país, organizadas de modo a que nenhum artista tivesse de abordar o seu empresário.

Apesar de o prazo estipulado para a resposta dos empresários ter sido de oito dias, esta discussão alargou-se por vários meses, sem o estabelecimento das medidas propostas e com muitas promessas não cumpridas por parte dos empresários, que preferiram esquivar-se à discussão. Em Abril desse ano, continuavam em negociações com Valle, do Teatro do Gymnásio, que tinha como prática habitual a realização de contratos verbais, negando-se a aceitar as condições propostas. Como reacção à pressão efectuada pelos artistas, este empresário publica um abaixo-assinado em que declara abandonar a gerência do teatro por razões de saúde. Na verdade, a antecipação da reforma era uma arma que o empresário usava inúmeras vezes, pelo que o anúncio não emocionou os artistas. A Associação declarou guerra ao Valle, e apelou a que se fizesse uma propaganda activa contra ele, e que os jornais e revistas ignorassem os espectáculos desse teatro, assim como do Teatro da Trindade. Como retaliação, o empresário dispensou alguns dos actores da companhia que sabia serem mais fervorosos nas reclamações da sua classe.

A ACAD envia uma circular, aprovada por unanimidade em Assembleia Geral, a 16 de Abril de 1910, que indica as bases definitivas a vigorarem nos

próximos contratos entre as empresas e os artistas. Nesse documento, refere-se que os contratos devem ser pelo menos de oito meses em Lisboa e de sete meses no Porto, e se a exploração do espectáculo for por menor número de meses, o vencimento do último mês deveria ser dividido proporcionalmente pelos restantes. Além disso, os artistas não concedem ensaios ou *matinées* gratuitas, os ensaios deviam ser pagos e realizados dentro do horário estipulado, com a duração de 4 horas, devendo ainda ser pago um complemento de 1\$000 para as “comedorias” durante as digressões, assim como fornecido o bilhete de ida e volta. Mantém-se a exigência de mais $\frac{1}{4}$ do ordenado nas deslocações às ilhas e o dia de descanso, passando a ser opcional a intervenção da Associação na elaboração dos contratos e na resolução de qualquer questão entre artistas e empresários.

Os empresários afirmam não ser possível manter temporadas de 9 meses, porque poria em causa as *tournées* para o Brasil, ponto fulcral para a saúde financeira das companhias. O descanso obrigatório à segunda-feira era também criticado, por haver empresas com outro dia escolhido para encerrar. Algumas empresas julgavam excessivo a atribuição de 1\$000 para alimentação nas digressões e propõem metade desse valor.

Os actores associados escrevem à ACAD manifestando o seu apoio às novas medidas, sublinhando que as irão exigir na altura da assinatura do contrato para a temporada seguinte. Tal não acontece, porém, e muitos actores voltam a escrever à Associação, certamente receando o desemprego, dizendo que seria uma prova de falta de confiança não manter os contratos propostos pelas empresas, ou seja, sem considerar as propostas da ACAD. As condições não se alteram: os contratos continuam verbais e a dignidade colectiva é afectada. Apesar disso, os actores reúnem quase diariamente para discutirem e tentarem pôr em prática as medidas propostas.

Depois da resposta de algumas empresas, a Associação reúne-se novamente a 14 de Março para expor a situação e resolver o problema, contando com o apoio de mais de um milhar de pessoas, que mal cabiam na Sociedade de Geografia. A Assembleia delibera reconhecer a Associação de Classe dos Artistas Dramáticos como única entidade competente para tratar dos interesses dos artistas, e nomear uma comissão composta por representantes da imprensa, autores dramáticos, críticos teatrais e público, que procure as empresas teatrais que se opusessem às

novas medidas propostas para lhes demonstrar a justiça dessas propostas. Essa comissão, seguida de uma “onda imensa de gente” como se comenta na edição de 14 de Março de 1910 do jornal *O Século* ²⁷, interpela com sucesso o empresário Luz Júnior. Os outros empresários visados desaparecem misteriosamente. Mais tarde, abordados pela comissão, acabam por reconhecer como legítimas as reclamações dos actores, exceptuando o empresário Valle do Teatro do Ginásio, que envia uma declaração falsa para os jornais da noite, em que refere já não ser gerente. Escreve-se na edição de 12 de Abril de 1910 de *O Xuão*, a sátira assinada por Orlando:

N'este assumpto especial
Para fugir a refregas
Vamos cá, ó senhor Valle,
Dê razão aos seus colegas.
.....
.....
Ó seu Valle... isso não vale!

O acordo com os empresários ocorre a 13 de Maio de 1910, numa sessão pública realizada na Sociedade de Geografia. Pinheiro refere-se a este momento como “grande e brilhante”, em que “todos os empresários se humanizaram, concordaram e aderiram” (PINHEIRO 1929:173).

A 13 de Dezembro de 1919, no *Imparcial*, António Pinheiro refere que já há artistas a usufruir das regalias exigidas pela ACAD, uma vez que não dão ensaios gratuitos, recebem as *matinéés* como espectáculo nocturno, auferem 1\$000 diários nas digressões, e têm ensaios das 12h às 16h. Enfim, como constata José Simões Coelho na mesma edição do *Imparcial*, “a tão decantada Associação dos Artistas Dramáticos vae conseguindo aos poucos o bem-estar para os actores em geral”.

Mas, no final desse mês, o assunto ainda não se encontra resolvido, visto que alguns artistas, devido às suas reivindicações, acabam sem contrato e sem trabalho. Outros, não vêem cumprido o compromisso pelos empresários e grande parte das medidas não é aceite pela maioria dos empresários.

²⁷ O *Diário de Notícias* de 14 de Março de 1914 refere cerca de 300 pessoas.

António Pinheiro vê-se obrigado a rescindir o contrato com a empresa liderada pelo Visconde de São Luís Braga, uma vez que o empresário se opunha às novas condições, acabando o actor por ficar desempregado, depois de uma rápida passagem pelo Teatro do Príncipe Real. Os outros actores do Teatro D. Amélia acabam por assinar os contratos impostos, recebendo uma compensação de 333 réis mensais.

Para além destas propostas, a ACAD tentou, por outros meios, melhorar as condições laborais dos actores. Com esse intuito, a 4 de Setembro de 1909, emitira um parecer sobre as licenças prévias de contribuição industrial²⁸. A profissão de artista era regulada por meio de contribuição industrial, cuja taxa era de 13\$000 por indivíduo. De acordo com este regime, os actores que recebessem os seus vencimentos por noite de espectáculo, e os que vivessem fora de Lisboa, estavam isentos dessa retribuição, estes últimos pela dificuldade que existia em fazer a cobrança. A Associação de Artistas julgava esta contribuição e a sua regulação injustas para os actores e para o *Thesouro*.

Apelam, assim, a que a contribuição industrial seja substituída por uma licença-prévia, conforme teria sido já aplicado a outras classes, seja aplicada em todo o país, e não apenas em Lisboa, abrangendo actores, actrizes, discípulos, directores de cena, pontos e contra-regras. Sugere-se também que as licenças sejam passadas apenas àqueles que possuam um contrato com uma empresa, para evitar que os indivíduos “sem a menor cultura intelectual e artística” que se apresentavam como artistas dramáticos, “desprestigiando a arte” (*Anuário da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos* 1909: 210), se imiscuissem na profissão. Consta ainda a proposta para que fosse paga apenas uma licença, mesmo se os artistas acumulassem diferentes cargos dentro da mesma empresa, e para que todos os indivíduos fossem obrigados a requerer a licença, sem a qual não poderiam exercer a profissão. A licença deveria ser extensível aos artistas amadores que se apresentassem em público num espectáculo pago e seria cobrado o mesmo valor aos artistas pagos por espectáculo nocturno, não podendo as autoridades publicar cartazes com nomes de indivíduos que não estivessem munidos de licença e sendo as empresas obrigadas, antes de cada época teatral, a

²⁸ A classe dos artistas dramáticos era considerada Indústria, apesar de a Associação de Classe referir que deveria ser considerada como uma colectividade puramente intelectual.

divulgar o seu elenco artístico às autoridades administrativas, bem como a informá-las de cada alteração. Propõe-se que sejam dispensados de contribuição os artistas que trabalhem por caridade, em réeitas a favor de escolas, asilos, etc; os grupos ou sociedades artísticas que visassem explorar espectáculos por conta própria, em local determinado ou em digressões, desde que o elenco artístico tenha o *referendum* da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos. Todas infracções à lei seriam punidas por meio de multas para artistas e empresas.

Propõe-se também uma retribuição escalonada, de acordo com os vencimentos dos artistas e com o período de exercício da profissão, sendo estabelecidas cinco classes diferentes de rendimentos/retribuições: a primeira correspondia à mais alta, com um rendimento superior a 100\$000, e a última, a um rendimento até 20\$000. Para a primeira, as contribuições poderiam ir até 36\$000 anuais, e para as últimas até 3\$000 anuais.

Estas primeiras propostas constituem já uma tentativa de regulamentar a profissão, sendo, segundo os seus autores, mais proveitosas para o *Thesouro* e para os empresários do que para os artistas. No entanto, não tiveram qualquer sucesso.

Apesar da adesão, a aparente união entre os trabalhadores de classe não foi duradoura. Na verdade, a Associação diminuiu consideravelmente a sua actividade a partir de 1910, e, apenas em casos de desespero, como o desemprego ou a reforma, é que os artistas solicitavam o apoio de uma Associação para a qual raramente ou nunca contribuíram, o que levou António Pinheiro, muitos anos mais tarde, a lamentar os anos perdidos nessa luta inglória.

A verdade é que a criação da ACAD foi louvada pela maioria dos actores, mas é certo que muitos outros não concordaram com muitos dos seus fundamentos e/ou regras. Adelina Abranches, por exemplo, criticou o facto de se ter perdido o refúgio financeiro que era o Brasil, por excesso de regulação, afirmando que “desde que os Sindicatos, os Grémios, a Inspecção, ou não sei bem o quê, desatou a proteger os nossos interesses materiais, esse belo refúgio foi um ar que lhe deu!... São tantos os depósitos, tantas as garantias, tantas as licenças precisas para embarcarmos, que os empresários deixaram perder aquele ritmo de uma ida ao Brasil por ano. E foi assim que o teatro português perdeu aquele esplêndido mercado” (ABRANCHES 1947: 282-3).

No *Annuario* do ano de 1909, revelam-se várias querelas internas que levaram à expulsão de alguns sócios. A colecção de livros da Biblioteca crescia por meio de donativos, mas raramente ou nunca eram requisitados o que revelava o desinteresse da classe. O balanço financeiro de 1909 revela um *deficit* que a Associação tenta saldar, mas no ano seguinte as receitas continuam a diminuir, apesar de o número de sócios ter aumentado (309 em 1909 e 331 em 1910).

Em Dezembro de 1914, em Assembleia Geral com apenas seis sócios presentes, depois de quatro ou cinco convocatórias, liquidava-se a ACAD por abandono e falta de pagamento dos sócios.

António Pinheiro trabalhou pela classe entre 1902 e 1914, ininterruptamente, voltando a exercer essas funções mais tarde, mas já com menos credulidade e confiança: “Foram 12 anos de cansaços, de lutas, de desgostos, de retaliações, de insultos, de malquerenças, e de dificuldades monetárias até, de que saí sangrando... crucificaram-me” (PINHEIRO, 1929: 139).

3.3 CICLOS DA ASSOCIAÇÃO DE CLASSE DOS ARTISTAS DRAMÁTICOS

É preciso, enfim, empregar todos os meios, todos os processos, para dignificar entre nós a arte de representar, convertendo-a numa profissão honesta e respeitável que é, lá fora, nas nações que se orgulham duma alta categoria mental, das que mais distinguem os que a cultivam com brio, estudo e talento. E entre nós, embora haja talento – que o há – não se pode dar à profissão de actor dramático nem brio nem estudo – porque falta o facto económico, o estímulo de todo o esforço humano, a tornar o actor independente de contingência que lhe dispersem a atenção, a vontade e o tempo.

O Dia, 17 de Fevereiro de 1910

A Associação de Classe dos Artistas Dramáticos entra em decadência a partir de 1910, vindo a ser extinta em 1914. Algumas notícias dispersas dão conta

das dificuldades, ao longo do tempo, em conciliar os interesses comuns dos seus associados, que estavam mais preocupados em resolver assuntos particulares.

Em 1915, a escassez de trigo assola o país que se vê sem farinha para o pão. O povo, desesperado, assalta os armazéns e as manifestações sucedem-se. A polícia reage com agressividade e violência, enquanto o caos se instala. Dois anos depois, o 14º Governo Constitucional, liderado por Afonso Costa, vê-se obrigado a decretar o recolher obrigatório entre as 24 horas e as 5 horas da manhã. A 12 de Maio de 1917, as padarias de Lisboa fecham por falta de pão, o pânico instala-se na cidade, as padarias e mercearias são assaltadas e os tumultos são permanentes. O estado de sítio é declarado.

Como consequência desta instabilidade, os teatros vêm-se obrigados a encerrar e as empresas suspendem os vencimentos dos artistas, que ficam sem trabalho. Nessa altura, já não existe uma associação que os proteja e aos seus direitos. Resolve-se, então, revitalizar o movimento associativo.

A 17 de Julho de 1917, como relata no dia seguinte o jornal *A Manhã*, todos aqueles que viviam do teatro, desde técnicos a actores, reúnem-se na sala do Eden-Teatro. Propunham-se “ressuscitar” a ACAD e chamam António Pinheiro – os artistas vão buscá-lo ao seu lugar de trabalho –, considerando que sem ele um tal empreendimento não seria possível. Cria-se uma Comissão, presidida por António Pinheiro, a convite dos seus pares, e em que estavam representadas todas as classes de teatro. O novo movimento dá origem à Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro. António Pinheiro é o sócio número um mas abstém-se de ocupar qualquer cargo dirigente.

A nova Associação reúne-se várias vezes durante o mês de Julho e Agosto, nomeadamente para organizar uma série de espectáculos que visavam lançar as bases de uma caixa de auxílios. A 25 de Agosto, no Teatro da República, criam-se as fundações da Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro. O *Jornal dos Teatros*, para mostrar o seu apoio ao movimento, cede uma página do seu jornal para os “que lutam pelo bem-estar social de todos os proletários da Arte e pelo levantamento do Teatro Português” (*Jornal dos Teatros*, nº36, 2 de Setembro de 1917). As bases da Associação são descritas nesse jornal, a 9 de Setembro de 1917, e referem a defesa dos legítimos interesses de todos os trabalhadores de teatro, o mútuo respeito pelos deveres e direitos de empregados e empresários, a criação de

um Cofre de Previdência e de uma Cooperativa de Crédito e de Consumo, a organização de Agências Teatrais e a criação de três classes de sócios – Efectivos, Provisórios e Honorários. O fervoroso apoio que teve o reaparecimento desta Associação fez com que, a 23 de Setembro de 1917, fosse criada a classe de Amigos do Teatro.

Em Outubro do mesmo ano, reúnem-se os artistas do Porto e inscrevem-se 30.000 sócios só nessa cidade. Porém, em Janeiro de 1918, um mal-entendido entre os artistas e o director do *Jornal dos Teatros* faz com que termine a coluna que serviu para expressar muitas das reivindicações, mas os estatutos conseguem ser aprovados em Assembleia-Geral de 13 de Janeiro de 1918:

Depois de muito trabalho, de muito desgosto, de muita sensaboria, de muita ameaça, de muitas sessões diurnas, de muitas reuniões nocturnas, de muita perseguição, de muitos discursos, de muitas arrelias, de muitas defecções, de muitas intrigas, de muita malquerença, de muitas ovações, de muitas manifestações, de muito de tudo [...] (PINHEIRO 1929: 327)

Em 15 de Maio de 1918, o Ministério do Trabalho e Previdência Social reconhece oficialmente a constituição legal da Associação e emite o respectivo alvará, afirmando que esta representava um “louvável empreendimento para engrandecer a Arte Nacional”.²⁹ Os seus estatutos são publicados em *Diário do Governo* (2ª série) de 15 de Maio de 1918. A Associação altera os seus estatutos originais, devido às inevitáveis mudanças que a passagem do tempo acarreta, mas as bases que vigoravam no seu início, criadas em 1908, mantêm-se relativamente inalteradas. No que respeita às profissões agremiadas, a Associação acolhe agora todas aquelas que resultem da execução de espectáculos públicos teatrais ou cinematográficos, como actores e actrizes, aderecistas e ajudantes, alfaiates, arquivistas e copistas, autores dramáticos, arquivistas e copistas, bilheteiros e ajudantes, cabeleireiros e ajudantes, contra-regras e ajudantes, cenógrafos e bailarinas, coristas, carpinteiros de cena, directores de cena, electricistas e ajudantes, ensaiadores, figurantes, mestres, contramestres e ajudantes de indumentária, maquinistas, maestros compositores, maestros regentes,

²⁹ Alvará da Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro, 1918

operadores cinematográficos, pontos, porteiros, professores de orquestra, reclamistas teatrais, cenógrafos e secretários de empresas e empregados de escritório, sejam portugueses ou estrangeiros. Devido à diversidade de profissões, os associados eram agrupados em Núcleos de profissões, a fim de, separadamente, poderem tratar dos assuntos relacionados com a sua prática. Os Núcleos funcionam autonomamente sendo regidos por um Presidente e por uma Assembleia-Geral. Os assuntos gerais eram estudados separadamente por cada Núcleo, mas as suas resoluções só eram válidas quando aprovadas pela Assembleia Geral da Associação.

Os sócios passam a dividir-se em quatro classes: os Fundadores eram aqueles que preenchiam os requisitos dos sócios Efectivos mas contribuísssem para a Associação desde a quota inicial da fundação; Efectivos eram aqueles que comprovassem ter prestado “uma sequência de serviços nunca inferior a cinco épocas normais e consecutivas” (*Estatutos da Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro*, 1918), enquanto os Provisórios eram aqueles que não tivessem atingido ainda esse prazo; Honorários eram aqueles que, pelos seus serviços e méritos, merecessem tal designação. Os sócios tinham os mesmos deveres que na ACAD original, nomeadamente o auxílio mútuo, a participação em todas as actividades da Associação e o fornecimento de informação à Associação sobre o seu percurso profissional, sempre “tendentes ao engrandecimento da Arte Nacional” (*Estatutos da Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro*, 1918). Os pagamentos a fazer à Associação incluíam 30\$000 pelos estatutos, \$50 pelo diploma, e de todos os encargos contraídos com as instituições criadas pela Associação. Os sócios Honorários estavam isentos de qualquer contribuição.

São considerados motivos para expulsão de sócios a provocação ou incitamento à desordem, a injúria, a ofensa ou a difamação sobre qualquer associado, ou o prejuízo dos interesses da Associação. Os associados que não exercessem a sua profissão por mais de seis anos seriam eliminados do Núcleo a que pertencessem.

A figura do Delegado mantém-se, para representar e defender os associados nas companhias e colectividades, mas passam a ser eleitos por cada Núcleo. A Assembleia Geral é responsável por delegar a administração a uma Direcção, anualmente eleita, e os seus actos e contas são submetidos a uma Comissão

Revisora, que emite o seu parecer para ser presente à Assembleia Geral. A Agência Teatral persiste, com as suas funções originais, estendendo-se agora às actividades cinematográficas. Tem como dever a elaboração de um regulamento geral de Teatros e Cinemas, onde se estipulem as condições em que cada Núcleo deve exercer a sua actividade profissional, tais como a questão dos horários, salários e outras retribuições. Deve igualmente criar um cadastro de todos os associados, dividido por teatros e cinemas, e um outro com os sócios desempregados.

SINDICATO NACIONAL 3491
DOS
ARTISTAS TEATRAIS
Sede provisória: — Rua da F6, 23, 2.º — Telefone 40146 — LISBOA

BOLETIM DE INSCRIÇÃO
CATAGORIA (Artista, jornalista, escultor, etc.)
GÊNERO (Profissão):

Eugénio Salvador Marques da Silva Morador em Lisboa
Rua Alameda Pádua - 1.º andar N.º 30 Prestando serviço em
Emprego de loco tenente no Teatro Edin Teatro
Localidade Lisboa

Reside em Lisboa desde data de 6. 11. 31, acompanhando-se a seguinte declaração:
resolvente das disposições regulamentares relativas ao mesmo objecto Boletim.

Local de celebração do casamento Rua Alameda Pádua 3 e 1.º Lisboa
Identificação e documentos anexos:

Nome que usa no exercício da profissão: Eugénio Salvador
Data do nascimento 31 de Março de 1908 Nacionalidade Portuguesa Nome da
de João de Amorim Conde de Lisboa Beira
Distrito de Lisboa Filho de João Salvador Marques da Silva
e de Regina Dias da Silva Estado solteiro Filhos a seu cargo: —
Seu nome(s) — Seu(s) nome(s) — Mais pessoas a seu cargo a respectiva profissão? Não
União e conjugalidade Reconhecimento legal? (a) Não
Onde 90/10 Reconhecimento legal? (a) Não Vive em casa de família?
Não Se tem renda a seu cargo, quanto paga? —
Ha quanto tempo vive a seu cargo? 14 anos
Habituação: Residência no trabalho? 5.º ano de Lisboa, Curso Completo do
Conservatório Nacional de Teatro (ajazado 1924-1928)
Instituições a que pertence: Patronato? Beneficência? Providência? União de
A. P. de Lisboa? União de Beneficência? Providência? União de
Lisboa e Benfica e 3.º Int. Lisboa e Benfica Desportos? Sport
NÚMERO DE IDENTIFICAÇÃO N.º 616720 LEGIÇÃO PORTUGUESA N.º —
BATALHÃO N.º —
Lisboa 6 de Novembro de 1938
Assinatura: Eugénio Salvador

ALMOÇO DE HOMENAGEM
A EUGENIO SALVADOR
PELAS SUAS
BODAS DE OURO TEATRAIS
MARÇA 26 11 37
LISBOA 26 11 37

Fig. 11 Boletim de inscrição no Sindicato Nacional dos Artistas Teatrais, do actor Eugénio Salvador, 1938

FONTE: Museu Nacional do Teatro

A Associação passa a ter como obrigação estudar os direitos e deveres de cada especialidade do organismo teatral, defendendo e melhorando,

progressivamente, os seus interesses morais e materiais. A Agência Teatral também reaparece, mas agora com as funções de regulamentação, de cadastro de todo o pessoal, de garantia de que todas as cláusulas dos contratos sejam cumpridas, bem como o de apoio à colocação de sócios desempregados.

É também criada uma Cooperativa de Crédito e de Consumo, que estende a sua acção à produção e organização de companhias, dotando-as dos meios necessários à sua exploração. Retoma-se a proposta de criação de aulas de representar, mas também de música, instrumentos, canto, literatura, bem como dos ramos de teatro que a experiência “demonstre úteis e necessários ao desenvolvimento da cultura teatral e cinematográfica” (*Estatutos da Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro*, 1918). O professorado remunerado só poderia ser admitido por concurso público e mantém-se igualmente a ideia de organizar uma biblioteca teatral, de carácter instrutivo, conferências e palestras sobre teatro, leituras e demonstrações públicas sobre originais portugueses ou obras estrangeiras de mérito reconhecido, assim como a realização de um anuário. Para promover as palestras e conferências, sessões e comícios, é criada uma Comissão de Propaganda.

Para além de Lisboa, a Associação possui Secções no Porto e em todas as cidades ou vilas onde existe movimento teatral ou/e cinematográfico, incluindo nas ilhas e nas colónias. Cada Secção arrecadava o produto da sua cobrança, contribuindo com 10% da sua receita bruta para o cofre da Associação. O actor António Pinheiro elaborou os Estatutos e continua a liderar a sua classe, como se pode comprovar pela sua assinatura em todas as páginas dos Estatutos, sobre a Estampilha Fiscal.

Contudo, estes estatutos duram apenas dois anos. Em 1920, é constituído o Grémio dos Artistas Dramáticos (Associação de Classe), sendo os seus novos estatutos aprovados em Assembleia Geral de 31 de Janeiro desse ano, e por Alvará a 27 de Abril, publicado no Diário do Governo nº100 de 30 de Abril. São assinados por Casimiro Tristão, uma vez que António Pinheiro já não faz parte do Grémio. Podemos constatar, pelo conteúdo dos novos estatutos, que a abrangência das profissões que os anteriores estatutos previam não terá resultado. As profissões agora abrangidas pelo Grémio resumem-se a actrizes, actores, ensaiadores, directores de cena, pontos e contra-regra, e apenas estes profissionais podem ter

estatuto de sócios Efectivos. Apesar disso, os autores dramáticos, aderecistas, bilheteiros, bailarinos, coristas, cabeleireiros, electricistas, fiéis, indumentários, maestros, maquinistas, músicos, cenógrafos e secretários de empresas poderiam tornar-se associados, inserindo-se na categoria de Sócios Protectores Beneficiados.

Nos estatutos de 1920, prevê-se ainda a constituição de uma Secção de Previdência denominada Casa Gil Vicente, com autonomia própria, que dá assistência “a qualquer artista dramático que, em Portugal, se encontre inválido ou doente e sem meios com que possa manter-se”. A Caixa de Socorros, o Montepio e a Cooperativa de Crédito e de Consumo já não constam dos Estatutos.

Em relação aos objectivos, as diferenças entre os estatutos de 1918 e os de 1920 são poucas. Quanto aos sócios, o número de épocas consecutivas que um sócio Efectivo deve completar no seu exercício profissional reduz-se para três anos, e os artistas com diploma dos Conservatórios e prova de exercício profissional em qualquer teatro do país são admitidos imediatamente. Os sócios Efectivos têm ainda que proceder ao pagamento de uma quota mensal de 50 centavos, uma jóia de 2\$50, um diploma, um emblema associativo e um cartão de identidade.

Como referido, são criadas duas novas categorias de sócios: Protectores e a Protectores Beneficiados. Da primeira fazem parte todos aqueles que contribuem com uma quota facultativa e mensal nunca inferior à dos sócios Efectivos, sejam estranhos ou não à colectividade teatral. À segunda, pertencem todos os artistas teatrais que vivam exclusivamente do teatro há mais de três anos e que tenham essa como sua única ocupação e meio de subsistência. Os indivíduos que, embora reunissem todas as condições necessárias para serem sócios, não possuísem as qualidades morais indispensáveis “à dignidade da classe dramática”, ou que tenham “difamado ou injuriado o bom nome da classe” (Estatutos do Grémio dos Artistas Dramáticos, 1920), não podiam ser admitidos.

Um documento emitido pela Secção da Organização Corporativa da Presidência do Conselho do Instituto Nacional do Trabalho e Previdência, com data de 31 de Maio de 1939, refere que os estatutos foram realmente aprovados e publicados em Diário do Governo, e que o Alvará foi emitido, mas que o Grémio nunca chegou a funcionar. O processo é arquivado nessa data.

A 30 de Janeiro de 1921 assistimos a uma nova reforma dos estatutos do Grémio, que, apesar de não ter chegado a funcionar, continuou a existir. Voltou a ser denominado de Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro. Na Presidência da Assembleia Geral encontrava-se Boavida Portugal, que sucedia a Eduardo Brazão. Os seus estatutos são aprovados pelo Governo e o respectivo Alvará é emitido em 3 de Fevereiro de 1922. Em carta ao Ministério do Trabalho, a Associação refere que a reforma dos seus estatutos prendia-se com a necessidade de restringir a admissão dos sócios, limitando-a a indivíduos que fossem rigorosamente profissionais do teatro, ao aumento da quota, e à criação da categoria de sócios denominada de Auxiliares. Esta Associação mantém a Agência Teatral, com as mesmas funções, a Biblioteca, os Delegados, a Comissão de Propaganda e as aulas de representar, música, instrumentos e literárias.

Cria-se uma Caixa de Reformas e Pensões e uma Cooperativa de Crédito e Consumo, com as mesmas funções que a sua antecessora. Os sócios são divididos em quatro categorias: Efectivos, Correspondentes, Amigos do Teatro e Honorários. Para ser sócio basta agora exercer qualquer profissão teatral ou cinematográfica. É criada a nova categoria de sócios Correspondentes para aqueles que viviam afastados da sede. Os sócios Efectivos deviam pagar a jóia de inscrição no valor de 1\$00, uma quota mensal ordinária de \$40, o seu Estatuto, no valor de 1\$00, o seu diploma e o seu bilhete de identidade, cada um com o montante de \$50.

Os sócios desta Associação eram divididos em Núcleos autónomos, por especialidade do seu trabalho, forma de agrupamento já vista nos estatutos de 1918. Cada Núcleo representava uma secção no Conselho Técnico da Associação. Existiam, estatutariamente, 25 Núcleos, que correspondiam a 25 profissões diferentes, semelhantes às referidas nos estatutos de 1918.

A 5 de Novembro de 1925, a Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro (ACTT) reúne em Assembleia Geral Extraordinária, sob a presidência de João Bastos, com o objectivo de alterar, novamente, os estatutos. Esta alteração resulta do facto de os estatutos não satisfazerem as aspirações da classe, uma vez que existiam Núcleos que não “tinham vida dentro da colectividade” (Acta nº31 da Assembleia Geral Extraordinária da Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro), e urgia a criar uma estrutura moderna e progressiva. É nomeada uma comissão com o objectivo de reformar os estatutos.

Assim, a Associação altera novamente a sua designação e, por consequência, os seus estatutos, aprovados em Assembleia Geral Extraordinária de 13 de Julho de 1926. A Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro, fundada em 15 de Agosto de 1917 e reconhecida oficialmente por alvará de 15 de Maio de 1918, adopta a nova denominação de Grémio dos Artistas Teatraes “Sindicato Profissional”. As diferenças destes estatutos relativamente aos anteriores são escassas e os seus deveres e direitos mantêm-se quase iguais aos iniciais. Na secção das aulas, acrescentam-se as de cenografia e as categorias de sócios dividem-se apenas em três: Efectivos, Honorários e Auxiliares, sendo que, nesta última categoria, se incluíam os antigos sócios Amigos de Teatro. Os pagamentos dos sócios estão bastante mais inflacionados, uma vez que a quota mensal ascende aos 2\$50, e a jóia de inscrição custa, agora, 20 escudos.

É ainda criada uma Comissão de Representação Oficial, que tem como deveres “a conquista de regalias e de bem-estar social” (*Estatutos do Grémio dos Artistas Teatraes – Sindicato Profissional*, 1926), através do estudo das aspirações de cada Núcleo, e um Conselho Jurídico, constituído por cinco membros nomeados pela Direcção e por um advogado. A este Conselho compete estudar e resolver todos os assuntos que a direcção julgue conveniente, assim como esclarecer os sócios acerca de qualquer assunto de carácter jurídico, protegendo as suas causas.

A figura dos Núcleos mantêm-se, sendo que, nestes estatutos, só poderia existir um Núcleo se fosse composto por mais de dez associados, devendo reunir semanalmente.

A 6 de Maio de 1927 é publicado o Decreto nº 13564, que regulamenta os espectáculos públicos e, por consequência, o trabalho dos artistas. Este documento obriga os actores a munirem-se de uma licença e de uma carteira profissional, sem a qual não podem participar em espectáculos públicos. A atribuição da carteira profissional era da competência da Inspecção Geral dos Teatros e era concedida aos artistas que tivessem a licença de artista dramático, e tivessem exercido a sua actividade profissional por mais de duas épocas, mediante o pagamento de uma taxa. A carteira profissional também poderia ser passada aos diplomados do Conservatório Nacional, aos artistas que provassem ter exercido a sua actividade por mais de cinco anos e tivessem estado afastados de cena ou fora de Portugal,

assim como aos artistas estrangeiros que fizessem parte de companhias portuguesas.

A carteira profissional tinha de ser revalidada anualmente, caso contrário perderia a sua validade, e dividia os actores em três géneros diferentes - dramático, lírico e de variedades - sendo que, para cada género, havia determinados tipos de espectáculos autorizados ou vedados. A categoria de artista dramático era a mais abrangente.

A lei exigia que os contratos entre empresários e artistas, ensaiadores, maestros, pontos e contra-regras fossem celebrados por escrito, estando estipulado, no conteúdo do contrato, as obrigações e deveres de cada parte, nomeadamente a forma de pagamento, direito a viagens, início e termo do contrato. O artigo 121º do Decreto nº 13564 instituiu a obrigatoriedade dos contratos a prazo, ao dia ou ao mês, tendo em conta a característica de intermitência das actividades artísticas.

Este Decreto foi igualmente alterado tendo sido totalmente revogado com o aparecimento de Decreto-Lei nº 42660, de 20 de Novembro de 1959.

Apesar destes mecanismos de criação e de protecção da ACAD e das suas sucessoras, em 1931, havia cerca de trezentos artistas sem contrato. Desses, a maioria estava desempregada e uma pequena minoria recebia um salário tão alto que poderia pôr em causa o sucesso financeiro de um espectáculo. A situação era tão grave, que se organizou um debate no Grémio dos Artistas Teatrais, de onde surgiu uma comissão encarregada de organizar eventos para ajudar os artistas, e criou-se a revista *Tostão Teatral*, que relatava os assuntos que diziam respeito aos artistas dramáticos. A verdade é que, mesmo depois dos anos 30, os artistas continuavam sem receber salário pelos ensaios ou mesmo pelos espectáculos.

Em 1933, o Grémio dos Artistas Teatrais extinguiu-se, por força do Decreto-lei nº 23.050, como se pode comprovar por uma circular da Repartição do Trabalho e Corporações, de 29 de Junho de 1934, remetida pelo Governador Civil do Distrito de Lisboa, e baseada no ofício nº231 do dia 27 do mesmo mês, que remete para o processo relativo à liquidação do extinto Grémio dos Artistas Teatrais, sendo que o único credor dessa Associação era a Caixa de Reformas e Pensões por esta criada.

Em 1939 existia um Sindicato Nacional dos Artistas Teatrais, situado na Rua da Fé, onde actualmente se situa o Sindicato dos Trabalhadores do Espectáculo.

CONCLUSÃO

Na conclusão deste trabalho, dou por satisfeitas as dúvidas que enunciei como premissas para a realização deste trabalho, através do qual pude observar não apenas como viviam e trabalhavam os artistas da Primeira República, mas também quais foram as raízes que fizeram com que, depois de um tão profícuo, embora desorganizado e frustrante movimento associativo dos artistas de teatro, se chegasse, cem anos depois, ao ponto em que hoje nos encontramos.

Foi muito claro, ao longo deste estudo, que António Pinheiro foi a mais importante personagem da história do movimento associativo dos actores e, porventura, até do teatro como um todo, no período da Primeira República. Não só foi um grande e reconhecido actor e ensaiador, mas também o verdadeiro precursor e pilar do movimento associativo dos artistas em Portugal. Sem Pinheiro, este não teria existido – e, mesmo com Pinheiro, existiu sofredamente.

A liderança, coragem e intransigência de António Pinheiro – a uns momentos porventura exagerada, diriam alguns, mas fundada em reclamações de justiça e respeito para com os actores – destacam-se ao longo desta investigação. Ao mesmo tempo, ficam ilustradas as contradições, avanços e recuos, hesitações e inconsistências dos actores enquanto trabalhadores pertencentes a uma classe, e quanto às suas necessidades, reivindicações e aspirações.

Ao sabor da pena de Pinheiro, entramos na vida de um actor desta época, subimos aos palcos de teatros que já não existem, atravessamos o Atlântico tendo como destino os palcos de uma colónia palpitante que funcionava como refúgio económico para os artistas, transformamo-nos em “mambembes”, atravessamos um Portugal sem auto-estradas e sem salas de teatro, e penamos por assistir a todos os seus vãos esforços na união de uma classe artística desorganizada e egoísta.

Simultaneamente, assistimos de perto à criação de vários e pioneiros mecanismos de protecção dos artistas, como a Caixa de Socorros dos Artistas do Teatro D. Amélia e, mais tarde, a Associação de Classe dos Artistas Dramáticos e os seus ciclos, através dos quais fundou diversas Caixas de Socorros e Cooperativas.

Seguindo a legislação, os jornais e revistas, tanto os especializados como os gerais, os estatutos da Associação e sobretudo os Anuários de Classe dos Artistas

Dramáticos, compreendemos as precárias condições laborais dos actores, acompanhamos as suas dificuldades e assistimos a um verdadeiro esforço de melhoria destas, embora de efeitos temporários.

Neste trabalho, o percurso levou-me também aos bastidores do funcionamento dos teatros e levantou a cortina para o mundo de desorganização que os caracterizava, nomeadamente aquele que se fazia sentir no Teatro Nacional. Pude observar que, durante toda esta época, o Teatro Nacional teve uma sobrevivência absolutamente caótica, sempre ameaçada, baseada em decretos, diplomas, comissões e estatutos, feitos atabalhoadamente, consoante as necessidades do momento, numa clara “navegação à vista”. Conclui-se também que as várias comissões, por um lado, acabavam por defender que o Estado deveria intervir menos no funcionamento da primeira sala de teatro do país e mais no seu financiamento, mas, por outro lado, o Nacional continuou sempre a ser regulado por um Estado presente mas apenas com todo o seu desinteresse, apesar das críticas que a esse propósito ecoavam nas ruas lisboetas e nos jornais.

Já nos teatros privados, como me foi possível constatar, assistia-se, por lógica comercial e necessidade económica, a uma exploração apelidada de mercantilista, que visava mais a obtenção de lucro do que firmar uma função do teatro que se almejava.

Assim, conclui-se que nem o teatro público, num regime diferente e não orientado do ponto de vista comercial, nem os teatros privados, assentes na iniciativa empresarial tendente à obtenção de lucro, conseguiam funcionar de uma maneira que se pudesse considerar satisfatória para os seus artistas.

Foi interessante verificar a importância que, nesta época de *boom* teatral, era dada ao teatro nas páginas dos periódicos, discorrendo-se com tanto fulgor sobre o papel da arte dramática na sociedade – nomeadamente naquela sociedade de analfabetos –, chegando mesmo a afirmar-se, nas palavras de José Simões Coelho, publicadas em 5 de Dezembro de 1909 no jornal *O Século*, que o “teatro é o único livro que os analfabetos sabem ler”.

Resulta claro, e é penoso observar, que os actores trabalhavam em pobres condições e viviam efectivamente mal. Mas tal ocorria também por sua culpa destes. Afinal, tratava-se de uma classe completamente desorganizada, sem ideais, que se movia em função do presente e sem pensar no futuro. Era uma classe que

trabalhava exaustivamente, de modo precário, e que, também por recear o desemprego, aceitava condições laborais pouco favoráveis. Era igualmente uma classe sem formação profissional. Vê-se que uma pequena minoria frequentou as aulas do Conservatório, mas a grande maioria aprendeu a fazer teatro em cima do palco, tendo muitos seguido apenas as pisadas da família.

Conclui-se, assim, que o Conservatório não era fulcral no currículo dos actores e não provou a sua utilidade na vida artística, apesar da importância da formação do actor ser afirmada nas páginas dos jornais e referida pelos actores mais antigos.

A irrelevância do Conservatório foi de tal ordem, que a inovação da formação esteve relacionada com a criação do Curso Livre da Arte de Representar. Criado pela Associação de Classe dos Artistas Dramáticos como solução para a formação de actores velhos, novos e aspirantes, tinha uma estrutura curricular abrangente e ousada. Apesar disso, extinguiu-se com a Associação que o criou.

Esse não foi o único feito desta associação. A ACAD surgiu neste panorama para tentar regular a profissão, em todos os seus domínios, tendo-se debruçado, com bastante destaque, sobre a grande preocupação com o futuro dos actores que, sem acesso a uma reforma no caso de velhice e de incapacidade, ficavam entregues, uma vez chegados a esta fase das suas vidas, a um fim ruinoso e indigente.

Mas se a ACAD teve objectivos tão válidos quanto grandiosos, foi a falta de união dos próprios profissionais que dela beneficiariam que decretou o seu fim. O próprio desinteresse destes trabalhadores a respeito do seu futuro profissional, as condições económicas que se viviam e o receio do desemprego que os empurrava para a aceitação de quaisquer condições laborais foram factores que também enfraqueceram a ACAD.

Esta instituição teve um surgimento fulgurante, que fez “tremar de susto e lançou o pânico em todos os empresários teatrais do tempo” (PINHEIRO 1929: 142) e a sua decadência foi igualmente rápida.

Também foi assim que as associações de classe dos artistas que lhe sucederam funcionaram. Depois da decadência da ACAD, assistimos ao seu ressurgimento, anos mais tarde, num momento em que era necessária uma união destes profissionais, mesmo que temporária. E foi o que aconteceu, mais uma vez, na história da vida artística. Essa união foi passageira, e à ACAD seguiu-se uma

Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro, à qual se seguiu o Grémio dos Artistas Dramáticos (Associação de Classe), ao qual sucedeu outra Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro, e assim sucessivamente, o que implicava a criação constante de novos estatutos, novos mecanismos de protecção, novos modos de funcionamento, novas direcções. Sempre sem uma visão geral e abrangente dos problemas laborais dos artistas, e sempre com soluções temporárias, tendo sido sempre deixada cair em descrédito.

O contexto económico-social, o funcionamento dos teatros, a formação dos artistas, as suas condições laborais, a criação da ACAD e seus sucedâneos, revelam o panorama teatral da Primeira República, sob o ponto de vista dos actores, e fazem-nos compreender melhor, através da sua incrível desorganização, falta de visão abrangente e espírito egoísta, como foi que chegámos até ao ponto em que estamos, cem anos mais tarde.

Se, neste período em que o teatro era tão importante para a sociedade e tão procurado, apreciado e debatido, e em que o movimento associativo e sócio-profissional dos actores, apesar dos seus defeitos, chegou a existir com algum vigor, embora prometendo mais do que cumprindo, a análise do modo como estes artistas viviam, trabalhavam e se comportavam não augurava nada de bom para o seu futuro como classe. E o que é facto é que hoje, um século decorrido após a Primeira República, as piores previsões que na altura se pudessem fazer tendo em conta o modo como a classe se via e se comportava consigo mesma, não ficaram longe da realidade que se veio a instalar.

TABELA DE IMAGENS

Fig.	Identificação	Fonte	Página
1	Teatro Nacional D. Maria no início do século	Arquivo Municipal de Lisboa – Núcleo Fotográfico	25
2	Teatro Municipal S. Luíz no início do século	Arquivo Municipal de Lisboa – Núcleo Fotográfico	39
3	Caricaturas de diversos actores e actrizes, da autoria de Amarelhe.	Museu Nacional do Teatro	43
4	Sarau no Teatro Nacional pelos alunos do Conservatório. 1912	Arquivo Municipal de Lisboa – Núcleo Fotográfico. Fotografia de Alberto Carlos Lima	44
5	Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1910	Núcleo Caravelas	55
6	Récita de caridade no Teatro Nacional	Arquivo Municipal de Lisboa - Núcleo Fotográfico. Fotografia de Alberto Carlos Lima	56
7	A actriz Palmira Bastos no seu camarim do Teatro Avenida, 1914	Arquivo Municipal de Lisboa – Núcleo Fotográfico	64
8	Estatutos da Associação de Socorros Mútuos Montepio dos Actores Portugueses, 1908	Museu do Teatro. Fotografia de Maria Oliveira Dias 2011	67
9	Carteira para diploma de sócio da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos	Museu Nacional do Teatro	70
10	Diploma de sócio da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos do actor Carlos Leal	Museu Nacional do Teatro	76
11	Boletim de inscrição no Sindicato Nacional dos Artistas Teatrais, do actor Eugénio Salvador, 1938	Museu Nacional do Teatro	91

BIBLIOGRAFIA

FONTES

1. Legislação

Diário do Governo de 14 de Fevereiro de 1911
Diário do Governo nº121 de 25 de Maio de 1911
Diário do Governo de 23 Agosto de 1911
Diário do Governo nº 224 de 25 de Setembro de 1911
Diário do Governo de 21 Dezembro de 1911
Diário do Governo de 25 Dezembro de 1911
Diário do Governo de 14 de Outubro de 1912
Diário do Governo nº 242 de 15 de Outubro de 1912
Diário do Governo de 30 Outubro de 1915
Diário do Governo de 15 de Maio de 1918
Diário do Governo de 30 de Abril de 1918
Diário do Governo de 30 de Agosto de 1923
Decreto nº 13 564 de 6 de Maio de 1927
Decreto-Lei nº 42660 de 20 de Novembro de 1959

2. Estatutos/regulamentos internos

1888 *Conservatorio Real de Lisboa – Carta de Lei de 25 de Agosto de 1887 e Regulamento de 6 de Dezembro de 1888*. Lisboa: Imprensa Nacional.
1900 *Ensino Artístico – Legislação Programas Regulamentos Estatística*. Lisboa: s/e
1905 *Leis Fundamentais e Geraes da Caixa de Socorros dos Artistas do Theatro D. Amélia*. Lisboa: Theatro D. Amélia.
1908, 1908, 1917, 1920, 1922 *Estatutos da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva
1908 *Estatutos da Associação de Socorros Mútuos Montepio dos Actores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional.
1909 *Anuario da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos 1908* Lisboa: Typographia do Archivo Theatral.
1908, 1909, 1910 *Anuario da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos 1909* Lisboa: Typographia Leiria/ Typographia do Commercio.
1911 *Instituição da Escola da Arte de Representar*. Lisboa: Imprensa Nacional.
1913 *Programas – Sinopses da Escola da Arte de Representar*. Lisboa: Imprensa Nacional.
1918 *Estatutos da Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro*. Lisboa: Tipografia da Cooperativa Militar
1927 *Estatutos do Grémio dos Artistas Teatrais (Sindicato Profissional)*. Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia.

3. Periódicos

ABC
Almanaque dos Palcos e Salas (1910-20)
Almanaque dos Teatros (1910-20)
Almanaque Teatral (1910-18)
A Arte (1914)
Bandarilhas de Fogo (1916-20)

Capital (A) (1910-13)
Cena (A) (1910)
Comédia de Lisboa (A) (1916-17)
Correio dos Teatros (1924)
De Teatro (1922-24)
Dia (O)
Diário Ilustrado
Diário de Lisboa (1921-23)
Ecco Artístico (1911-20)
Gazeta dos Teatros (1923)
Ilustração Portuguesa (1909-24)
Imparcial (O) (1916-17)
Jornal dos Teatros (1917-18)
Lucta (A)
Mosca (A)
Mundo (O)
Mundo Teatral (O) (1914-15)
Palco (O) (1912 e 1922)
Polichinelo (O) (1911)
Portugal-Brasil (1909-12)
Rajada (A)
Rebate (O) (1913)
República (1911)
Revista Teatral (1913)
Ribalta (A) (1916)
Século (O)
Suplemento Ilustrado d'O Século 1910 nº637
Teatrália (1913)
Teatro (1913)
Teatro (O) (1918)
Vida Artística (1911)

4. Memórias

ABRANCHES, Adelina
 1947 *Memórias de A. A., apresentadas por Aura Abranches*, Edição da Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa.
 BASTOS, Palmira (por MARQUES, Salvador)
 1903 *Álbum-Homenagem, colaborado pelos principais escriptores e artistas*, Antiga Casa Bertrand – José Bastos Editor, Lisboa.
 BLASCO, Mercedes
 1907 *Memórias de uma Actriz*, 3ª edição, Livraria Editora Viúva Tavares Cardoso, Porto.
 1920 *Vagabunda. Seguimento às Memórias de uma Actriz*, J. Rodrigues e Cª Editores, Lisboa.
 BENEVIDES, Francisco da Fonseca
 1883 *O Teatro de S. Carlos*, Lisboa.
 BRAZÃO, Eduardo (filho)
 1925 *Memórias de E. B.*, Lisboa.
 BRITO, Nogueira de (org)
 1925 *In Memoriam Ângela Pinto*, Lisboa.
 CAMACHO, Brito
 (s. d.) *A Linda Emília*, Lisboa.

- FERREIRA, Isidoro Sabino
1876 *Memórias*, Lisboa.
- FERREIRA, José Maria Andrade
1859a *Bibliografia do Actor Rosa*, Lisboa.
1859b *Bibliografia da actriz Delphina*, Lisboa.
- NORONHA, Eduardo
s/d *Reminiscências do Tablado*, Lisboa: Guimarães Editora.
- PINTO, João de Almeida
1906 *Ângela Pinto – Esboço de Personagens e Apreciações Críticas*, Lisboa.
- PINHEIRO, Chaby
1938 *Memórias de Chaby*, transcritas e coordenadas por Tomaz Ribeiro Colaço e Raul dos Santos Braga, Editora Gráfica Portuguesa Lda, Lisboa.
- ROSA, Augusto
1915 *Recordações de Cena e de Fora de Cena*, Lisboa.
s. d., *Memórias e Estudos*, Lisboa.
- SCHWALBACH, Eduardo
1944 *À Lareira do Passado*, Lisboa.
- SIMÕES, Lucinda
1922 *Memórias – Factos e Impressões*, Rio de Janeiro.

GERAIS

1. História

- CASTELO BRANCO, Camilo
1969 *Esboços de Apreciações Literárias*, 5ª ed., Lisboa.
- DIONISIO, Eduarda
1985 “A vida cultural durante a República”, in MEDINA, João (coord.), *História Contemporânea de Portugal* (vol. II), Lisboa: Amigos do Livro, pp. 9-19. *Edição do Anuário Comercial de Portugal*.
- FRANÇA, José-Augusto
1975 *O Romantismo em Portugal*, Lisboa.
1992 *Os Anos 20 em Portugal*, Lisboa.
1998 *Lisboa 1898*, Lisboa.
- LIMA, Henrique Campos Ferreira
1931 *As Paródias na Literatura Portuguesa*, Lisboa.
- MATTOSO, JOSÉ, Coord.
1992-1993 *História de Portugal*, Lisboa: Círculo de Leitores.
- NEVES, Pedro Almiro
- OLIVEIRA MARQUES, A. H.
1978 *História de Portugal*, Lisboa: Palas Editores
1977 *Textos de História de Portugal* 2º ano c. complementar, Porto Editora, Porto.
- PEREIRA, João Carlos Seabra
1979 *Do Fim-de-Século ao Tempo de “Orpheu”*, Coimbra.
- PORTUGAL, Boavida
1915 *Inquérito Litterário*, Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- QUEIRÓS, Eça de
1922 *Cartas de Inglaterra*, Lisboa.
1943 *Uma Campanha Alegre*, 1ºvol, 3ª ed, Lisboa.
- ROBERTO, José Vala (coordenação), CABRAL, Adelaide (investigação e textos)
2010 *Anos 10, A Vida em República*, Planeta DeAgostini.
- ROSAS, Fernando / ROLLO, Maria Fernanda
2010 *História da Primeira República Portuguesa*. Lisboa: Tinta da China.
- SARAIVA, António José

- 1967 *Para a História da Cultura em Portugal*, 2^o vol., Lisboa.
 SARAIVA, José Hermano
 1978 *História Concisa de Portugal*, 2^a ed. Publicações Europa-América.

2. Estudos sobre Teatro

- ALMEIDA, Fialho de
 1925 *Actores e Autores*, Lisboa: Liv. Clássica Editora.
- ALVAREZ, José Carlos
 2010 *A República Foi ao Teatro*, Instituto dos Museus e da Conservação.
- BARATA, José Oliveira
 1991 *História do Teatro Português*, Lisboa: Universidade Aberta.
- BASTOS, Glória, VASCONCELLOS, Ana Isabel P. Teixeira de,
 2004 *O Teatro em Lisboa no tempo da Primeira República*, Lisboa: Museu Nacional do Teatro/Páginas de Teatro 2.
- BASTOS, António Sousa
 1898 *A Carteira do artista. Apontamentos para a história do teatro português e brasileiro acompanhados de notícias sobre os principais artistas, escritores e compositores estrangeiros*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand.
 1908 *Dicionário de Teatro Português*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva (edição fac-similada, Coimbra: Minerva, 1994).
 1947 *Recordações de Teatro*, Lisboa.
- BORGES, Vera
 2008 *Teatro, Prazer e Risco: Retratos Sociológicos de Actores e Encenadores Portugueses*, Lisboa: Roma Editora
- BORGES, Vera
 2007 *O Mundo do Teatro em Portugal: Profissão de actor, organizações e mercado de trabalho*, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais
- BORGES, Vera
 2010 *Trabalho, género, idade e arte: estudos empíricos sobre o teatro e a dança*, na revista *E-Cadernos CES*, 10, 110-127
- BORGES, Vera
 2006 *Actores e Encenadores: Modalidades de Profissionalização no Mercado Teatral Português*, na revista *Sociologia*, 16, 97-115
- BORGES, Vera
 2005 *Actores e Contratos de Trabalho nos Grupos de Teatro Portugueses: Notas para a Sociologia de um Mercado Artístico*, na revista *OBS*, 14, 24-35
- BORGES, Vera
 2002 *Artistas em Rede ou Artistas sem Rede? Reflexões sobre o Teatro em Portugal*, na revista *Sociologia, Problemas e Práticas*, 40, 87-106
- BRAGA, Teófilo
 1870-1871, *História do Teatro Português*, 4 vols., Lisboa.
 1898 *Gil Vicente e as Origens do Teatro Nacional*, Lisboa.
- BUSCH, Carl
 1870 *Da Crítica Teatral em Portugal*, Lisboa.
- CARVALHO, J. M. Teixeira de
 1925 *Teatro e Artistas*, Coimbra.
- CARVALHO, Mário Vieira de
 1993 *Pensar É Morrer ou o Teatro de S. Carlos*, Lisboa.
- CÉZAR, Odemiro; JÚNIOR, Rocha
 1914 *O Teatro em Fralda – apontamentos de dois jornalistas malcreados*
 Lisboa: Livraria Ventura Abranches.
- COVÕES, Ricardo

- 1940 *Os 50 anos do Coliseu dos Recreios*, Lisboa.
- CRUZ, Duarte Ivo
 1988 *O Ciclo do Romantismo*, Lisboa.
 1995 *Correspondência Inédita do Arquivo do Conservatório*, Lisboa.
 2001 *História do Teatro Português*, Lisboa.
 2005 a *O Teatro Português: Estrutura e Transversalidade*, A. Coruña.
 2005 b *Teatros de Portugal*, Lisboa.
- DANTAS, Júlio (dir.)
 1914 *Escola da Arte de Representar – Relatório do Director – Ano Lectivo de 1912-1913* Lisboa: Imprensa Nacional.
 1915 *Escola da Arte de Representar – Relatório do Director – Ano Lectivo de 1913-1914* Lisboa: Imprensa Nacional.
 1916 *Escola da Arte de Representar – Relatório do Director – Ano Lectivo de 1914-1915* Lisboa: Imprensa Nacional.
- FERRO, António
 1950 *Teatro e Cinema*, Lisboa.
- GAMEIRO, Luís
 2011 *António Pinheiro: subsídios para a história do teatro português*, Dissertação apresentada na Faculdade de Letras de Lisboa.
- GOMES, J. Reis
 1905 *O Teatro e o Actor*, Lisboa.
 1928 *Figuras de Teatro*, Lisboa.
- LEÃO, Ponce de
 1917 *Se Gil Vicente Voltasse...*, Lisboa: Depósito Casa Ventura Abrantes.
- LIMA, Adolfo
 1914 *O Teatro na Escola – comunicação feita perante a Sociedade de Estudos Pedagógicos de Lisboa – na sessão de 8 de Abril de 1914* Lisboa: Guimarães e Companhia Editores.
- LOPES, Maria Virgílio
 2005 *O Teatro na “Paródia” de Rafael Bordalo Pinheiro*, Lisboa.
- MADUREIRA, Joaquim
 1903 *Impressões de Theatro (Cartas a um provinciano & notas sobre o joelho)* 1ª série. 1903-1904, Lisboa: Ferreira e Oliveira Lda Editores.
- MATOS SEQUEIRA
 1941 *O Carmo e a Trindade: subsídios para a história de Lisboa*, Lisboa: Publicações da Câmara Municipal (3 vol.).
 1955 *História do Teatro Nacional D. Maria II*, 2 VOLS., Lisboa: s/e.
 1955 *História do Teatro Nacional D. Maria II* Volume II, Lisboa: publicação Comemorativa do Centenário.
- MELLA, Fernanda.
 1988 “Os Primeiros 15 Anos de Vida do Conservatório” in *Conservatório Nacional – 150 Anos de Ensino do Teatro* (AAVV 1988), pp. 49-52.
- MENDONÇA, Henrique Lopes de
 1901 *A Crise do Teatro Português*, Lisboa: Empresa Editora do Almanach Palhares.
- OSÓRIO, Paulo
 1905 *Na casa de Garrett – os grandes e horríveis crimes da arte nacional*, Porto: Livraria Nacional e Estrangeira.
- PINHEIRO, António
 1909 *Teatro Portuguez*, Lisboa: Typographia teatral.
 1912 *Ossos do Ofício...*, Lisboa: Livraria Bordallo – Editora.
 1929 *Contos Largos.... (Impressões da Vida de Teatro)*, Lisboa: Tipografia Costa Sanches, Succ. Galhardo & Costa, Ltd.
- REBELLO, Luiz Francisco
 1984 *100 Anos de Teatro Português*, Porto.

- 1984-1985 *História do Teatro de Revista em Portugal*, Lisboa.
- 1991 *Sínteses da Cultura Portuguesa – História do Teatro*, Lisboa.
- 1997 *Teatro Português em um Acto (1900-1945)*, Lisboa: INCM.
- 2000 *Breve História do Teatro Português*, Lisboa.
- 2010 *Três Espelhos – uma visão panorâmica do teatro português do liberalismo à ditadura (1820-1926)*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- REIS GOMES, J
1906 *O teatro e o actor – Esboço filosófico da arte de representar*, Lisboa: Livraria Editora Viúva Tavares Cardoso.
- REBELLO, Luís Francisco; SOUSA, Osvaldo de; BAPTISTA, Paulo; OLIVEIRA, Gonçalo;
SALGADO, João
1885 *História do Teatro em Portugal*, Lisboa.
- SANTOS, Carlos,
1950, *Cinquenta Anos de Teatro – memórias de um actor*, Lisboa: Editorial Notícias.
1927 *Poeira de Palco*, Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco.
- SANTOS, Susana Isabel Pinto Ferreira dos
2004 *O Enquadramento Jurídico-Laboral dos Profissionais de Espectáculos – Algumas reflexões*. Dissertação apresentada na Faculdade de Direito da Universidade Católica Portuguesa do Porto
- SANTOS, Vítor Pavão dos
1978 *A Revista à Portuguesa*, Lisboa.
1979 *A Companhia Rosas e Brazão*, Lisboa.
- SERÔDIO, Maria Helena
2010 *A República das Artes*, Lisboa: Tugaland.
- SILVA, Ernesto da
1902 *Teatro Livre e Arte Social*, Lisboa, Typographia do Commercio.
- SOUSA, Avelino de
1916 *Álbum Teatral*, Lisboa: Imprensa Libânio da Silva.
- TRISTÃO, Casimiro
1919 a *Reivindicações da Classe dos Artistas Dramáticos*. Lisboa: Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro.
1919 b *Aos Artistas Dramáticos e Empresas Teatraes*. Lisboa: Typografia Costa Sanches.
- VASCONCELLOS, Ana Isabel P. Teixeira de
2003 *O Teatro em Lisboa no Tempo de Almeida Garrett*, Lisboa: IPM, Museu Nacional do Teatro